NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 06892946 6

MICROFILMED

* M.A

CAECILIA

eine Zeitschrift

für die

musikalische Welt.

Achter Band.

Enthaltend die Hefte 29, 30, 31, 32.

Mit einer Zeichnung, zwei Facsimile, einem Notenblatt; nebst Intelligenzblatt Nr. 29 bis 32.

ASTOR LIBRARY NEW-YORK

Mainz,

Im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen.

1828.

PUBLIC LIBRARY

Inhalt
des
achten Bandes der *Cäcilia.*

Heft 29.

Musikalische Leichenfeier und Tänze der Mexiko-Indianer; von *Christian Carl Sartorius* in Zacualpan bei Mexiko, mit Musikbeilagen. S. 1.

Bitte um Waffenstillstand zwischen den Vertheidigern der Notenschrift und denen der Ziffernschrift beim Gesangsunterricht in Volksschulen; von Director Dr. *Heinroth.* S. 25.

Fragmente; von *Franz Horn.* S. 33.

Aufforderung an die Redaction der Cäcilia; von *E. Woldemar.* S. 40.

Recensionen. S. 41—52.

Musikalische Unterhaltungen für Pianoforte, Gesang, Flöte und Guitarre, von *August Ferdin. Häser* und *C. Lobe*; rec. von *Aab.* S. 41.

Sechs kleine Lieder, mit leichter Klavierbegleitung, allen jungen Freunden des Gesangs in Liebe gewidmet; von *J. A. Anthes.* Op. 3. — Frühlings-Feyer, sechs Lieder für 2 Discant- und 2 Männerstimmen, auch für Eine Singstimme, mit leichter Clavierbegleitung, allen Freunden der schönen Natur gewidmet; von *J. A. Anthes.* Op. 4. — Sechs Lieder mit leichter Clavierbegleitung, in Musik gesetzt und als Weihnachtsgeschenk gewidmet; von *J. A. Anthes.* Op. 5. — Sechs Lieder mit Clavierbegleitung, aus Louise Thalheim, etc. in Musik gesetzt und als Weihnachtsgeschenk gewidmet; von *J. A. Anthes.* Op. 6. — Drey Duette für zwey Singstimmen, mit Begleitung des Pianoforte, zunächst für seinen häuslichen und freundschaftlichen Sängerkreis geschrieben, von *J. A. Anthes.* Op. 7; rec. von *d. Red.* S. 42.

Concertino pour la flûte, avec accomp. de l'Orchestre ou de Pianoforte; par *C. G. Belcke*, flûte du grand Orchestre de Leipsic. Oeuv. 1; rec. von *Aab.* S. 46.

Grande Sonate p. le Pianoforte, comp. et déd. à Mr. *J. N. Hummel* etc. et à Mr. *F. Schneider* etc. par *Ferd. Baake.* Oeuv. 6; rec. von *d. Red.* S. 47.

Etudes pour le Pianoforte ou exercices dans les différens tons, calculées pour faciliter les progres de ceux qui se proposent d'étudier cet instrument au fond, par *J. B. Cramer.* Nouvelle édition exacte, avec le doigté corrigé et augmenté. Cah. 1, 2, 3, 4. — Etudes pour le Pianoforte, composées et dédiées à Mr. S. N. Hummel, par *J. G. Kessler.* Cah. I, II, III, IV; rec. von *d. Red.* S. 48.

Premier Rondino, pour le Pianoforte, sur les Thême favoris de l'Opéra: La Dame blanche, composé par *C. George Lickl.* Oeuv. 21. — Second Rondino, pour le Pianoforte, sur les Thêmes

favoris de l'Opéra: Le Maçon, par *C. G. Lickl.* Oeuv. 22. — Troisième Rondino, pour le Pianoforte sur les Thêmes favoris de l'Opera: Maria, par *C. G. Lickl.* Oeuv. 29. — Rondeau brillant pour Piano seul, composée par *J. N. Hummel.* Oeuv. 109; beurtheilt von *Dr. Lindner.* S. 51.
Beitrag zur Verunstaltungsgeschichte des Mozartischen Requiem; von *G. B. Bierey.* S. 53.
Pasquill auf Gfr. Weber von den Herren *L. Van-Beethoven* und *Abbé Stadler;* mitgetheilt von *Gfr. Weber,* (dabei zwei facsimile.) S. 60.
Anzeige; von *Gfr. Weber.* S. 76.

Heft 30.

Platon über die Musik; von Dr. *Ds.* S. 69.
Anzeige einer, viele neue Entdeckungen enthaltenden Abhandlung des Herrn Doctor *Wilhelm Weber* in Halle über die Gesetze der Zungenpfeifen, von Dr. *E. F. F. Chladni.* S. 91.
Recensionen: S. 109 — 134.
Sechs hebräische Gesänge u. s. w., für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *C. Löwe.* — Zwölf Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Felix Mendelssohn-Bartholdy.* — Capriccio für das Pianoforte, von demselben. — Quatuor pour le Pianoforte, avec Accompagnement de Violon, Alto et Violoncelle, op. 1, von demselben. — Sextuor pour Pianoforte et Harpe, ou deux Piano avec Accompagnement de Clarinette, Cor, Basson et Contrebasse; ou en Quintuor, avec Accomp. de Violon, Alto et Violoncelle, composé et dédié etc. par *Ferdinand Ries,* op. 142. — angezeigt von Dr. *G. Grosheim.* S. 109.
F. Ries neueste Pianoforte-Compositionen. I. Introduction et Rondo pour Piano et Cor obligé ou Violoncelle par Ferdinand Ries. Oeuv. 113 N. 2. — II. Sextuor pour Piano et Harpe ou deux Pianos, avec accomp. de Clarinette, Cor, Basson et Contrebasse, ou en Quintuor avec accomp. de Violoncelle, (ou en Duo pour Piano et Harpe ou deux Pianos, sans accomp. en jouant les petites notes,) composé par *F. Ries.* Oeuv. 142; angezeigt von Dr. *Ds.* S. 112.
Galerie des Musiciens célèbres, compositeurs, chanteurs et instrumentistes, etc. par *F. J. Fetis,* profess. de composition à l'école Royale de Musique, à Paris et à Bruxelles; angezeigt von *G. C. Braun.* S. 119.
Sonate pour le Pianoforte et Violoncelle (ou Violon), comp. et déd. etc. par *Henri Dorn.* Oeuv. 5; angezeigt von *Gfr. Weber.* S. 124.
Wolfgang Amad. Mozart, eine begründete und ausführliche Biographie desselben, herausgege-

ben zur Gründung und Errichtung eines Monuments für den Verewigten, von *Joh. Aloys Schlosser*, 192 Seiten 8. (mit einem Notenblättchen u. facsimile,) — und

Ludwig van Beethoven, eine Biographie desselben, verbunden mit Urtheilen über seine Werke, herausgegeben zur Erwirkung eines Monuments für dessen Lehrer, Joseph Haydn, von *Joh. Aloys Schlosser*. (Mit einem lithographirten Briefe Beethoven's,) 92 Seiten 8;

beide angezeigt von Dr. *Friedr. Deycks*. S. 125.

Nachschrift der *Redaction*. S. 131.

Brief über denselben Gegenstand; von Hofr. *André*. S. 132.

Kleine Entgegnung auf die, im 29. Heft der Cäcilia gegebene Aufforderung, L. van Beethoven betreffend; angezeigt von *C. F. Becker*. S. 135.

Das Chromamètre; von *GW*. S. 139.

Nicht-Erwiederung; von *Gfr. Weber*. S. 141.

Auch eine Meinung zu *Gfr. Webers* Erklärung der Menschenstimme; von *W. Meier*. S. 146.

Heft 31.

Die Macht des Schönen in der Tonkunst; von *Horstig*. S. 149.

Andeutungen über Gesang und Gesanglehre; von *Aug. Ferd. Häser*. S. 157.

Ausdehnung, Umfang. S. 157.

Register der Stimme. S. 159.

Messa di voce. S. 165.

Glockenton (Nota sostenuta.) S. 166.

Briefe von *C. M. v. Weber* an Herrn Hofrath *J. P. Schmidt* in Berlin. S. 167.

Die Abenceragen, oder: das Feldpanier von Granada, grosse Oper in 3 Acten, Text von *Jouy*, übersetzt von *C. Herklots*, Musik von *L. Cherubini*, aufgeführt zum erstenmal in Paris den 6ten April 1823, in Berlin den 11ten März 1828; von *J. P. Schmidt*. S. 171.

Recensionen. S. 178 — 201.

Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung; redigirt von *A. B. Marx*; recensirt von *H. Dorn*. S. 178.

Nachschrift der Redaction der *Cäcilia*. S. 187.

Kurze Uebersicht der Schall- und Klanglehre, nebst einem Anhange, die Entwickelung und Anordnung der Tonverhältnisse betreffend, von *E. F. F. Chladni*, Mainz 1827; angezeigt von Dr. *Wilhelm Weber* in Halle. S. 189.

Druckfehler in dem auf Seite 132 ff. abgedruckten Briefe des Herrn Hofraths *André* über *Mozarts* Biographie von Schlosser. S. 202.

Das grosse Niederrheinische Musikfest in Köln von 1828; von Dr. *Ds*. S. 203.

Heft 32.

Zustand der Kirchenmusik in Rom; von *G. L. P. Sievers.* S. 213.
On the Resonances or reciprocated vibrations of columns of air; bi Mr. *C. Wheatstone.* Angezeigt von *E. H. Weber* und *Gfr. Weber.* (Mit einer Zeichnung.) S. 225.
Recensionen. S. 231 — 274.
Sinfonie, mit Schlusschor über Schillers Ode: „An die Freude," für grosses Orchester, 4 Solo- und 4 Chor-Stimmen, componirt von *Ludwig van Beethoven.* 125tes Werk. Zwei Recensionen. Erste Recension; von Professor *Fröhlich.* S. 231. Zweite Recension; von Dr. *Grosheim.* S. 256.
Schlusschor über Schillers Ode an die Freude, letzter Satz der Symphonie op. 125, von *L. Van-Beethoven.* Clavierauszug und vier ausgesetzte Singstimmen; recensirt von *Aab.* S. 261.
Beitrag zur Volksnote, oder Beschreibung einer wenig bekannten Musikschrift, mit Hinweisung auf ihre pädagogische Brauchbarkeit, mit musikalischen Beispielen; von M. *C. A. Klett*, Pfarrer in Dettingen bei Kirchheim; angezeigt von *Heinroth.* S. 261.
Sechsundzwanzig Werke für die Guitarre allein, von *Matteo Carcassi*, opus 1 bis op. 26; recensirt von *Joseph Küffner.* S. 265.
Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von *A. Liste.* 17s Werk 1tes und 2tes Heft; recensirt von *Alex. v. Dusch.* S. 267.
Variations pour le Pianoforte, à quatre mains, composées par *Jacques Schmitt*, Oeuv. 45; angezeigt von *d. Red.* S. 269.
Silvana, romantische Oper in 3 Aufzügen, von *Carl Maria von Weber.* Vollständiger Clavierauszug, vom *Componisten.* Neue Ausgabe, mit Bemerkung der Instrumente, nach der Partitur; — und
Olimpia, grosse Oper, in Musik gesetzt vom Ritter *Spontini*, vollständiger Clavierauszug, II. und III. Act;
angezeigt von *GW.* S. 271.
Ein paar Worte über die Vorträge auf dem Pianoforte in unsern academischen Conzerten; von *Heinroth.* S. 275.
Leipzigs Vorzeit. I.) Die Leipziger Societät der musikalischen Wissenschaften. II.) Italiänische Oper in Leipzig vor 74 Jahren. III.) Concerte in Leipzig, im Anfange des 18. Jahrhunderts; mitgeth. v. *r. S. 279.
Beilagen:
Eine Zeichnung.
Zwei Facsimile.
Ein Notenblatt.
Intelligenzblätter Nr. 29 — 32.

Mexico-Musik in

Musikalische

Leichenfeier und Tänze

der

Mexico-Indianer;

von

Christian Carl Sartorius

in Zacualpan bei Mexico.

(Mit Musikbeilagen.)

Auf meinen Wanderungen im Gebirge, auf dem östlichen Abhange der Cordillera von Orizaba, war ich einst gegen Abend vom rechten Wege abgekommen, und indem ich einen kleinen Pfad verfolgte, sah ich mich bald in dichter Waldung. Da, ausser der Hauptstrasse von Veracrux nach Mexiko, und denen der Hochebenen, keine fahrbaren Wege im Lande sind, so begegnet es sehr leicht, dass man irre geht. —

Ich wollte nicht umkehren, weil ich die rechte Richtung zu haben glaubte, und weil auch mein *Arriero* (Maulthiertreiber) der Meinung war, der kleine Stieg möge nach einem Dorfe führen. Wir waren lange auf einem bewaldeten Bergrücken hingeritten, ohne Spuren von Anbau anzu-

treffen, und schon neigte sich die Sonne hinter einen schroffen Berge, *el Petregal* genannt, als uns der Klang einer Glocke die Nähe eines Dorfes anzeigte.

In der Dämmerung stiegen wir zu einem Dörfchen herab, das eine äusserst liebliche Lage hatte; denn die Schlucht, an welcher wir bisher stets hingeritten waren, erweiterte sich hier zu einem kleinen Thale, etwa 3000 Schritte lang und 1200 breit; ein grosser Bach, beschattet von uralten *Sabinos* (*Cypressus disticha*), schlängelte sich durch die Ebene, und wässerte den Boden, der durch die üppigste Vegetation geschmückt war. Das Dörflein lag in einem Walde von dunkel belaubten Fruchtbäumen, Auacaten, Cheremojas, Sapotes, Orangen und Bananen. Die Häuser waren nicht dicht aneinander gereihet, aber die Strasse rein und breit, und jedes Haus wieder mit Orangen, Bananen und Payagas umgeben. An den Rosen und andern Blumen, welche um die meisten Hütten gepflanzt waren, sah ich, dass ein grosser Theil der Bevölkerung aus Indiern bestehe; denn diese pflegen es in der Regel zu thun. —

Ich ritt nach der Kirche zu, weil man in ihrer Nähe stets *tiendas* (kleine und grosse Buden) antrifft, in welchen man die Provision für sich und seine Thiere für die Nacht kauft, und weil ebenda gewöhnlich die wohlhabenden Leute des Ortes wohnen, bei welchen man Herberge suchen kann.

Ich fand bald in einem kleinen Hause Unterkunft. Mein Wirth war ein freundlicher Mann von etwa 40 Jahren, nicht ganz weiss, aber auch kein Indier, von der Mischung des Geblütes, welche man hier *Trigenios* nennt. Sein Geschäft war der Feldbau; er konnte lesen und schreiben und war jetzt Alcalde des Dorfes. Seine Frau, weisser als er und noch ziemlich frisch, machte sich flink daran, mir ein kleines Nachtessen zu bereiten, und ihre beiden hübschen Töchter giengen ihr dabey zur Hand.

Ich war vor das Haus getreten und hatte mich auf eine Palmenmatte (*petate*) gelagert, unter einem grünen Vordach, gebildet von einer schönblühenden Passionsblume mit essbarer Frucht, hier *Granadita* genannt. Es war eine milde herrliche Nacht in den ersten Tagen des März; die Orangenbäume standen in voller Blüthe und erfüllten die Luft mit ihren Wohlgerüchen; die Athmosphäre war klar und rein und von keinem Lüftchen bewegt. Es herrschte tiefe Ruhe, nur hie und da schlug eine *Zinzontle* aus dem Schatten, Töne, die alle Saiten meines Gemüthes anklangen, und das Bild so mancher im Vaterlande verlebten glücklichen Frühlingstage an meiner Seele vorüberführten. — Jetzt trat der Mond hinter dem Rande der benachbarten Berge hervor und warf ein magisches Licht auf die hohen Bäume, welche um die Kirche herstanden. Mein Blick ruhte mit Wehmuth auf diesen ernsten Massen; so hatte ich in

meiner Kindheit oft die Kirche meines Geburtsortes gesehen. —

Die Klänge eines Saiteninstruments weckten mich aus meinen Träumen; sie schienen sich von der linken Seite her der Kirche zu nähern, und wechselten bisweilen mit einem dumpfen Murmeln. — Jetzt gewahrte ich, zwischen den Bäumen, einen Fackelzug, welcher langsam nach der Kirche hinschritt. Das ist wohl ein Leichenzug? fragte ich meinen Wirth, welcher vor die Thür des Hauses getreten war. — Ja wohl, sagte er, und zwar die Beerdigung eines Indiermädchens; wenn es Euch beliebt, lasst uns näher treten und es mit ansehen.

Wir gingen nach dem *Cimenterio* oder geweiheten Kirchhofe, der in indischen Dörfern stets sehr rein gehalten und mit Bäumen bepflanzt ist.

Der Zug kam eben auf den freien Platz. Voran gingen 2 Männer mit Guitarren, auf welchen sie beständig einige Akkorde anschlugen; dann trug einer ein hölzernes, hohes Kreuz; diesem folgte, statt eines Geistlichen, (es war kein Pfarrerdorf,) ein Indier mit einem aufgeschlagenen Buch in der Hand, aus dem er halblaut vorzulesen schien. Ihm folgten zwey, welche die Sakristane machten, mit dem Weihkessel und Wedel. Nach ihnen kam die Leiche, ohne Sarg, von vier Indiern auf einer Matte getragen. An diese

schlossen sich mehrere Weiber mit Blumen und einer eigen geformten Rauchpfannen von Thon, — dann der Zug der Weiber und Männer. Alle hatten Kienfackeln, und zogen schweigend. Man setzte die Leiche neben dem Grabe nieder. Es war ein Mädchen von etwa 15 Jahren, von sanfter Gesichtsbildung; der Tod hatte ihre Züge nicht entstellt. Sie hatte einen Blumenkranz um den Kopf, und auch das weisse Gewand war mit Rosetten von buntem Papier und Stückchen Rauschblech geziert.

Die Weiber, welche der Leiche gefolgt waren, umräucherten jetzt mehrmals, leise murmelnd, das Grab und den Leichnam; darauf wurde er mit Weihwasser besprengt, nach dem Ritus der katholischen Kirche.

Jetzt trat der Vater der Verstorbenen zu den Füssen derselben, und unter Weinen und Schmerzensruf hielt er eine kurze Abschiedrede an dieselbe mit lebhafter Sprache und Gestikulation, umarmte dann die Abgeschiedene, und küsste sie auf Stirne, Brust und Füsse. Dasselbe thaten einige der nächsten Verwandten.

Nun senkte man die Leiche in die Grube, wozu der Vater abermals einige Abschiedworte rief, und warf schwere Steine darauf. Alle Verwandte warfen dann eine Handvoll Erde ins Grab, worauf es ganz gefüllt wurde. Sodann stellte man einige brennende Kerzen und Blumen darauf

und zog, mit dem Klange der Guitarren, wieder weg, wie man gekommen.

Ich erkundigte mich bey einem Begleiter, ob der Beerdigung nicht besondere Gebräuche vorausgingen? — Ja wohl, sagte dieser, und das müsstet Ihr mit ansehen, denn in Eurem Lande ist es wohl schwerlich der Fall. Der Raum, worin die Leiche liegt, wird so viel wie möglich, ausgeziert mit Matten, Tüchern und Blumen. In einer Ecke steht die Leiche zwischen Blumen, und einige Kerzen um dieselbe. Am Abende vor dem Begräbniss kommen alle Nachbarn, Bekannte und Verwandte des Hauses und machen den stillen Besuch. Hierzu kommen vorzüglich die Weiber; sie setzen sich eine Zeitlang hin, beschauen die Leiche und reden darüber, aber leise. Der Hausherr giebt Esswaaren und Getränke herum, Brandwein, *Pulque* und *Tepache.* Nach der *Oracion* (das Läuten in der Abenddämmerung) kommt Musik, und nun tanzt und singt man die ganze Nacht durch. — Unser Pfarrer, fügte er hinzu, ein gar strenger Mann, hat diesen Gebrauch schon oft untersagt; aber es geschieht immer wieder. Und nicht allein die Indier thun es, sondern auch wir Weissen, (*nos otros de razon* eigentlich,) wenn ein kleines Kind stirbt; denn alsdann kann man sich freuen, dass es unschuldig in den Himmel gekommen.

Ich erzählte dem Manne nun auch von den Leichengebräuchen verschiedener anderer Natio-

nen und namentlich auch der Juden, und dass diese ihren Todten verschiedene Dinge mit ins Grab geben. Das thun auch unsere Indier, erwiederte er, sie geben einige *Tortillas* (Maisbrode) mit ins Grab, damit der Todte nicht Mangel leide; die armen Teufel wissen es eben nicht besser, und die Spanier haben auch nichts gethan, durch Anlegung von Schulen, ihnen Aufklärung zu verschaffen.

Unter diesen Gesprächen waren wir in das Haus zurückgekommen, wo das Nachtessen unser wartete. Hier zu Lande wird man mit den Landleuten schneller bekannt als bey uns; sie sind gewandter als unsere Bauern, muntrer, beweglicher, nicht so unterwürfig und nicht so grob. In dem ärmsten Häuschen sagt der Bewohner wenigstens: mein Herr, mein Haus und was ich habe steht zu Eurer Verfügung, nehmt vorlieb mit dem, was ein Armer bieten kann u. dgl. — So war denn mein Wirth, *Don Diego*, bald mein guter Freund, zumal da er hörte, dass ich aus den *regnos de Alemania* und ein guter Christ sey. Denn Deutschland, wegen seiner Verbindung mit Spanien von Karls V. Zeiten her, ist hier bekannt; doch wenige wissen, welche Verfassung es hat, fast alle meynen, das liebe, heilige, Römische Reich bestehe noch.

Mein Mann hier fragte mich tausend Dinge, wie schon viele mich fragten, z. B. ob Deutschland in Spanien liege, ob es an Rom grenze, wie

weit es von Jerusalem sey u. s. w. Was ich ihm erzählte, setzte ihn in Staunen, und er meinte, ich müsse noch andere Leute aus dem Dorfe kennen lernen, seine *Compadres* (Gevattern), die auch *hombres de razon* wären, und hören müssten, wie man an der andern Seite (*la otra banda*) lebe.

Lasst uns, sagte er, nach dem Hause gehen, in welchem die Leiche war; denn dort finden wir alle beym Tanze, wie dies hier so Brauch ist. — Ich hatte nichts gegen den Vorschlag einzuwenden, hüllte mich in meinen Mantel, und folgte dem Manne, der mit einer Fackel vorausleuchtete.

Vor einer niedern Hütte, unter den Bäumen, war ein kleiner Platz gereinigt und gekehrt, auf welchem sich, nach der Musik von 2 Guitarren, einige Paare mit Tanz belustigten. Ringsum sassen die Zuschauer beiderlei Geschlechtes auf Matten, und einige davon sangen mit gellender Stimme die Tanzweise.

Für diejenigen, welche zum erstenmale diese Nationaltänze sehen, sind sie allerdings äusserst auffallend. Sie sind nicht ursprünglich indisch, sondern spanische Volkstänze; zum Theil aber auch diesen nachgebildet. Schon die Namen von einigen zeigen, dass sie auf hiesigem Boden gewurzelt sind, z. B. *Montezuma*, *Malinche*, *El Marques*, (ein Name, welchen *Hernan Cortes*

bis heute unter den Indiern trägt.) — Ja diese Tänze scheinen mir nur modifizirte indische Tänze, wie ich weiter unten nachweisen werde. —

Die Versammlung schaute mich neugierig an; es gab aber weiter keine Störung im Tanze. Nach den gewöhnlichen Begrüssungen: guten Abend, wie geht es, wie hat man den Tag, den Weg hingebracht etc., bot man mir eine Matte zum Sitz, und Getränke zur Erfrischung. Darauf brachte man mir eine *Compañera*, d. h. eine Tänzerin, eine braune, runde Indierin, und lud mich zum Tanze ein.

Ob ich gleich diese Tänze öfter nothgedrungen, mitgetanzt hatte, entschuldigte ich mich, dass ich es nicht verstehe, und dass ich müde von der Reise sey, worauf man mich in Frieden liess. Sogleich schnarrten wieder die Saiten, und tummelten sich die Paare.

Nur in Städten und grösseren Dörfern tanzt man Walzer und Contretänze, und auch da nur die sogenannten höhern Stände. Die niedern Volksklassen tanzen nur ihr *Jarabes*, *Fandangos* und *Boleros*, meist nur Ein Paar, öfters auch zwei. Alle diese Tänze haben Lieder, und die Musik besteht aus zwei Theilen, einem gesungenen, und einem gespielten. Während der gesungenen Strophe ist der Takt langsamer, der Tanz mimisch und dem Sinn der Strophe entsprechend. Dann folgt die Guitarre allein, rasch, der Tanz wird

heftiger, die Paare nähern sich, und nicht selten ist die Gesticulation obszön.

Im Durchschnitt ist der Sinn des Tanzes ein Liebeswerben, bald mit Erhörung, bald mit Verschmähen, in den verschiedensten Zuständen. Z. B. die Tänzerin stellt eine Waise vor (*la huerfana*), und klagt, in der gesungenen Strophe, dass sie verlassen sey, und dass, seit sie ihre Eltern verloren, niemand mit ihr tanze; der Tänzer sucht sie zu trösten, und es endigt damit, dass sie sich niedersetzt, der Tänzer um sie herumtanzt und ihr den Kopf streichelt. —

Oder der Tänzer ist ein Betrunkener (*El boracho*), wankt taktmässig hin und her und sucht die Tänzerin zu haschen, welche ihm in den mannichfaltigsten Wendungen ausweicht. —

Der Schläfer (*El dormido*) wird von dreien getanzt, zwei Männern und einem Weibe. Das Weib tanzt mit ihrem Mann, und hinter diesem tanzt der Liebhaber, welcher alle Bewegungen desselben nachmacht, um nicht gesehn zu werden, und beständig der Tänzerin seine Liebe erklärt. Endlich hängt er dem Manne ein Tuch über den Kopf, dass er einschläft, wo er dann niederkniet vor der Tänzerin und sie umarmt. — —

Ich könnte viele Seiten füllen; wenn ich die verschiedenen Tänze beschreiben wollte; denn ihre Anzahl ist nicht unbedeutend, wie schon die

vielen Namen zeigen; z. B. *El zeloso* (der Eifersüchtige), *El diamante*, *Las palomas* (die Tauben), *El gato* (die Katze), *Las tinajas*, *El mono*, *El costillos*, *La Marica*, *Sr. José*, *Loli*, *El Colorado* u. s. w. (Der Tanz *El Gato* ist, nebst einem ähnlichen: *La Sombra de la noche*, nachstehend angefügt; andere, theils ursprünglich mexikanische, theils hier wenigstens nationalisirte Gesänge wurden schon mit dem früheren Artikel *) geliefert.) — Alle Tänze haben viele Aehnlichkeit unter einander, und unterscheiden sich zum Theil nur durch Gesang und Gesticulation.

Man muss, wie ich oben bemerkte, schon eine zeitlang im Lande gelebt haben und an Art und Sitte gewöhnt seyn, um viele dieser Tänze nicht skandalos zu finden. Es sind dieselben, welche im Prozesse der Königin von England so viele Erwähnung fanden, und welche freilich mit denen des Nordens nicht entfernte Aehnlichkeit haben.

Alle diese Tänze sind bei weitem nicht so rasch und ermüdend, wie z. B. unsre Walzer, Hopser u. s. w., und deshalb nimmt nicht allein die liebe Jugend daran Theil, sondern auch Mann und Weib schon vorgerückteren Alters; und grade diese sind es, welche am ausgelassensten und anstössigsten tanzen.

---

*) Musikzustand in Mexiko, Cäcilia 7. Band (Heft 28.) S. 199. *d. Red.*

Doch ich wiederhole: bei weitem nicht alle sind obszön; viele sind recht artig und unterhaltend, z. B. *La malagenia*, in welchem, nach vorgeschriebener Weise, Tänzer und Tänzerin abwechselnd, neckische, witzige Strophen singen, — oder ein anderer, in welchem die Tanzenden irgend ein *bon-mot*, kleines Gedicht, *impromtu* recitiren müssen; und daran müssen alle aus der Gesellschaft Theil nehmen.

Ich erwähnte oben eigentlicher indischer Tänze und schalte hier einige Bemerkungen darüber ein. Bei den kirchlichen Festen in den ganz indischen Dörfern, namentlich am Feste des Kirchenpatrons, werden mimische Tänze aufgeführt, welche vorzugsweise *danzas* heissen. Einige davon sind offenbar spanisch und den *autos* verwandt. So erinnere ich mich, in einem kleinen Dörfchen einen Tanz, *Los Moros*, gesehen zu haben, welcher die Besiegung der Araber vorstellte. Mehre mit Schwertern bewaffnete Moren tanzten gegen einen Ritter (zu Ross), welcher den heiligen Jacob von Compostella (*Santiago*) vorstellte. Die Tanzenden hatten ihre Rollen, welche gesprochen wurden; das Ende war die Besiegung der Moren durch den Heiligen.

Anders ist es mit denen Tänzen, welche ihren Stoff aus der Geschichte des Landes haben. Bei diesen wird nicht gesprochen, und in ihrer ganzen Weise sind sie sehr von der unverkennbar

spanischen verschieden. Ich führe den Tanz, genannt *Malinche* (*Malintze*) an.

Nach einer Sage war *Malinche* die Geliebte *Montezumas*, für welche er viele Feste veranstaltete. DerName und Tanz erhielt sich; von der Geschichte selbst erhielt sich nichts unter dem Volke. — Der Tanz kann recht artig genannt werden. Er wird von 11 Männern und einem Weibe getanzt. Das Mädchen stellt die *Malinche* vor, ein Mann den *Montezuma* (*el monarca*.) Ein Narr, *el viejo* (der Alte) muss natürlich auch dabey seyn, und er trägt einen ausgestopften Marder (*zorro*) in der Hand. — Die Tänzer ordnen sich in zwei Reihen; oben in der Mitte sitzt der Monarch und seine Geliebte. Ihre Kleidung ist die der Indier, nur bunt, mit vielem Flitter und Bändern verziert. In der einen Hand tragen sie eine Rassel, in der andern einen Fächer von Federn. Der Tanz beginnt langsam, sich im Takte vorwärts bewegend; dreimal wird umgewandt und vor den Herrschern geknieet. Darauf folgen verschiedene Verschlingungen, nach welchen der *Malinche* auch ein Fächer gereicht wird. Diese tanzt nun allein, dann mit *Montezuma*. Zuletzt wird eine bunte Stange in die Mitte gestellt, von deren Spitze so viele lange Bänder herabhängen, als Tanzende sind. Jeder fasst ein Ende, und es wird nun so getanzt, dass die Bänder regelmässig um den Pfahl geschlungen und eben so wieder entwickelt werden.

Aehnlich diesem Tanze sind andere, z. B. *Montezuma*, und die Tänze, welche bei Kirchenfesten vor und hinter dem Heiligen, wenn die Prozession durchs Dorf zieht, getanzt werden.

Die Kleidung der Tanzenden ist immer die indische, sie haben stets etwas in Händen, Fächer von Federn, Sonnen von Blumen, Zweige u. dgl. Solche Tänze werden nur in indischen Dörfern und bei den Festen der Indier getanzt; *gente de razon* gibt sich nicht damit ab. Dieses und der Umstand, dass die ganze Disposition des Tanzes von der der spanischen hier üblichen Tänze verschieden ist, scheint mir zu beweisen, dass dies Ueberreste von alten, indischen Tänzen sind, welche freilich durch die Länge der Zeit sehr viel von ihrer ursprünglichen Gestalt mögen verloren haben. Ein Mann, welcher öfters ganz entlegene indische Dörfer im Gebirge besucht hatte, versicherte mich, dass er Tänze aufführen sehen, welche die Eroberung des Landes vorstellten, und Hass gegen die Unterdrücker bezeichneten. Ich glaube dies um so eher, da ohne Zweifel auch noch Reste ihres heidnischen Gottesdienstes übrig sind, welche sie nur sehr geheim halten. Doch hiervon an einem andern Orte.

Ich kehre zu meinen Indiern zurück, welche unermüdet ihren Reigen fortsetzten. Ich sah diese Belustigungen jetzt nicht zum erstenmal; aber

das Eigne der Lage und der Umgebung machte mir alles besonders anziehend. Ich verglich die Gegenwart mit der Vergangenheit, — einen europäischen Tanzsaal mit dem Plätzlein vor der kleinen Hütte. — Die helle Mondesscheibe war hier der einzige Kronleuchter am hohen Gewölbe, die Wände waren blühende Sträuche und Bäume, der Fussboden die Mutter Erde.

Grossblätterige Bananenstauden wankten im leichten Luftzuge und veränderten vielfach flakkernd die Beleuchtung der Menschengruppen; — zierliche Mimosen schlangen ihr feingefiedertes Blattwerk dazwischen, angenehm abstechend gegen die steife Palme, welche die lange Blattrippe unbewegt wie einen Schirm verbreitete. Die Orangenbäume und die grossglockigen *floripundias* dufteten ihr starkes Aroma aus; Alles erinnerte mich an so viele Schilderungen unserer Dichter, wenn sie von Italien und Spanien reden. — Statt graziöser munterer Schönen, waren freilich nur die kupferfarbigen Indierinnen da, welche in ihrer mexikanischen Sprache lebhaft verkehrten, während die meisten Männer ihrem Hauptlaster, dem Brandweintrinken, nachhingen und, mit stammelndem Munde, aufs zärtlichste sich mit dem Glase besprachen.

Eine kleine Abtheilung hatte sich um mich gesammelt und examinirte mich über Europa auf die naiveste Weise. Mit grossem Staunen vernahmen sie alles, was ich ihnen erzählte, und mein-

ten, wenn der Weg nicht so gar weit wäre, würden sie auch einmal hingehen, um alle Herrlichkeiten jener Länder zu sehen.

Zacualpan den 28. Nov. 1827.

Ch. C. Sartorius.

Nachschrift der Redaction.

Aus dem, was unser Hr. Verf. an mehren Stellen dieses Artikels von dem wechselseitigen Verschmelzen ursprünglich indischer Lieder und Tänze mit spanischen, und, umgekehrt, von der Einbürgerung ursprünglich spanischer Gesänge unter den amerikanischen Eingebornen, erwähnt, wird es vollkommen erklärlich, dass, sowohl von denen Gesängen, welche bereits mit dem vorigen Aufsatze mitgetheilt worden, als auch von den nachstehend weiter mitgetheilt werdenden, ein und anderer auch im europäischen Spanien entweder inheimisch geworden, — oder auch wohl gar ursprünglich daselbst zuhause ist; so dass vielleicht mancher unserer Leser sich erinnern mag, einige derselben, wenn auch nicht ganz gleichlautend, doch ähnlich, auch in Spanien gehört zu haben. Ganz und ausschliesslich dem spanischen Amerika eigenthümlich ist das (im vorigen Hefte abgedruckte) echt republicanische *Al-fresco*-Stück, das Freiheits- und Unabhängigkeitslied

Somos independientes!
Viva la libertad!

welches auch bis jetzo diesseit des Atlantischen Meeres, unsers Wissens, noch nirgend mitgetheilt worden war.

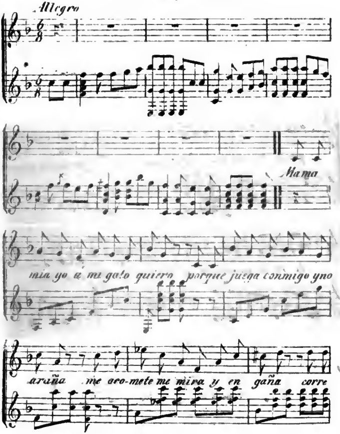
d. R.

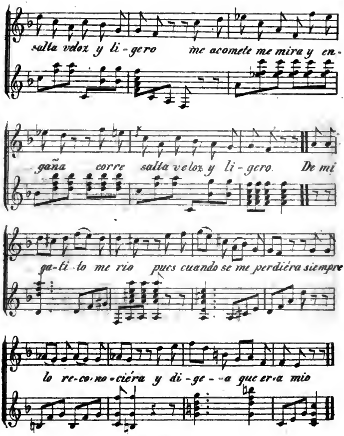
Mexicanische Gesänge,

mitgetheilt von

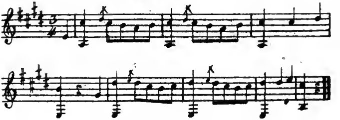
Chr. C. Sartorius.

Nr. I. El Gato.




salta veloz y li - gero me acomete me mira y en -
- gaña corre salta veloz y li - gero. De mi
ga - ti - to me rio pues cuando se me perdiera siempre
lo re - co - no - ciera y di - ge - - a que er - a mio

Jarabe.



2.

Tengo un gato tan melozo,
Y tan fraudero en querer,
Que me acaricia y halaga,
Es pala y me lo hace creer.
Mama mia etc.

3.

Mi gato es tan mal criado
Y de mala condicion;
Que parece que se inclina
A la nueva ilustracion.
Mama mia etc.

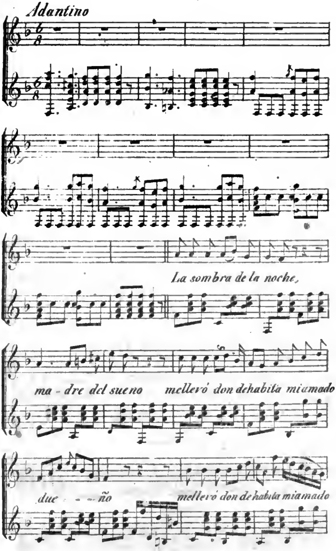
4.

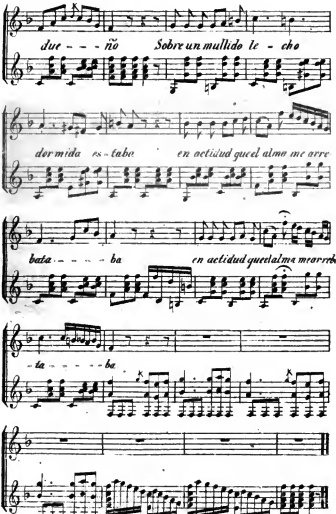
Este gatito querido
A veces gusto me dá,
Ya parece que se va,
Y vuelve à buscar su nido.
Mama mia etc.

5.

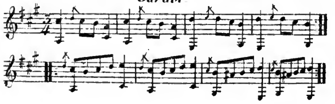
Ven acá chicorritito,
No me trates de engañar,
Pues te sabré regañar,
Si no te acercas, michito.
Mama mia etc.

Nr. II. La sombra della notte.




due - - - ño Sobre un mullido le - cho
dormida es - taba en actidud queel alma me arre
bata - - - - ba en actidud queelalma mearreba
- ta - - - - - ba

Jarabe



2. Silencioso y cobarde
Me fui acercando,
Y advertí que decia
Medio soñando:
Si no te compadece
Mi triste suerte,
No estrañes que á mí misma
Me dé la muerte.

3. Oprimiré resuelta
Con fieros lazos
Un cuello que no es digno
De tus abrazos.
El mismo que ceñiste
Tan tiernamente,
Cuando el amor conmigo
Fué mas clemente.

4. Llegó á tanto el impulso,
De su despecho,
Que se arrojó dormida
Fuera del lecho.
No bien el duro suelo
Pisado habia,
Cuando se halló en mis brazos
La hermosa mia.

5. Despierta, y reparando,
Que yo allí estaba,
Presumió que era cierto
Lo que soñaba.
Yo ostentando las iras
De sus rigores,
Me llenó de improperios
Y de baldones.

6. Huye de aquí, me dice,
Pérfido ingrato,
No pretendas burlarte
De mi recato.
Entónces de sus ojos
Se desprendiéron
Lágrimas, que á los mios
Enterneciéron.

7. Los dos enmudecímos,
Los dos lloràmos,
Y los dos en silencio
Nos abrazámos.
Besé su dulce boca
Con grande ardor,
De sus pechos divinos
Probé el dulzor. —

Nicht als unterzulegenden, sondern als blos übersetzenden Text der vorstehenden naiven Lieder, liefern wir eine uns zugleich mitgetheilte freie teutsche Bearbeitung. *Die Red.*

Nr. I.

Die Katze.

1. Mama, wie ist die Katze mein so lieb,
Die Katze spielt so schön und krazt mich nicht,
Sie springt und blinzt nach mir und necket mich,
Sie läuft und hüpft und drehet sich so flink.
Ach, mein Kätzchen macht mich lachen,
Käm das Kätzchen mir abhanden —
Sucht es gleich in allen Landen,
Spräch: Du bist von meinen Sachen!

2. Mama, wie ist etc. — so flink.
Ach, wie sanft mein Kätzchen streichelt,
Und es steckt voll Liebestücken,
Weis mich kosend zu berücken,
Wenn es naschet und mir heuchelt.

3. Mama, wie ist etc.
Ja, bist, Kätzchen, schlecht erzogen,
Hast recht schlimme Katzenlaunen,
Du gehörst zu den Alraunen,
Liebst die allerneusten Moden.

4. Mama, wie ist etc.
Nein, geliebte, liebe Katze,
Machst mir gar so gross Vergnügen,
Willst du gehen, mich betrügen?
Komm und streck' ins Nest die Tatze!

5. Mama, wie ist etc.
Geh nicht, liebe, liebe Kleine,
Werde hart sonst dich bestrafen,
Sieh, ich schmolle, weine, weine,
Komm, wir spielen und wir schlafen.

Nr. II.

Die Dunkelheit der Nacht.

1. Die Nacht mit stillem Dunkel,
Die Mutter süsser Ruh,
Sie führte mich der Wohnung
Der trauten Herrin zu.
Auf einem weichen Bette,
Wie schlummerte sie süss,
So reizend hingeschmieget!
Ich war im Paradies.

2. Und, leise und mit Zagen,
   Schleich ich zum Bette hin,
   Und höre, wie sie flüstert,
   Die holde Träumerin:
   „Ach, weckt dir nicht Erbarmen
   Mein trauriges Geschick,
   So schliesset sich auf ewig
   Mein liebevoller Blick!

3. Verzweifelt werd ich ziehen
   Ein grausam Todesband
   Um diesen Hals, nicht würdig,
   Des Liebsten Schmeichelhand.
   Um diesen Hals, den zärtlich
   Dein Arm, ach, einst umschlang,
   Als noch für mich dein Busen
   Erbebte liebebang."

4. Und auf fährt sie im Schlafe,
   Die heisse Träumerin,
   Und stürzet von dem Lager,
   Vor mich, zum Boden hin.
   Doch schnell vom harten Boden
   Heb' ich die schöne Last,
   Sie fühlt von meinen Armen
   Gehoben sich, umfasst.

5. Sie wachet und erkennet,
   Dass ich, dass ich es bin,
   Doch hielt den Traum für Wahrheit
   Die wache Träumerin.
   Sie zürnet, zürnet heftig —
   Was sie nur zürnen will,
   Ich lass sie zürnen, stürmen,
   Und halte zitternd still.

6. „O fliehe," sprach sie, „fliehe,
   Du undankbarer Mann,
   Und wolle nicht verspotten,
   Die dich — entbehren kann."
   Und ihren schönen Augen
   Entstürzt ein Thränenbach,
   Und meine Thränen fliessen, —
   Wir weinen, — seufzen! — Ach! — —

7. Wir seufzen, weinen beide,
   Wir werden beide stumm,
   Wir halten uns umschlungen,
   So still ist's um und um.
   Die süssen Lippen küssend,
   Wird mir so liebewarm —
   Beglückt am Götterbusen,
   Ruht' ich in ihrem Arm.

Bitte um Waffenstillstand

zwischen den

Vertheidigern der *Notenschrift*
und denen der *Ziffernschrift*

beim

Gesangunterrichte in Volksschulen;

vom

Director Dr. Heinroth.

Wenn man eine Scheere auf- und zumacht, so sieht es aus, als wollten sich die beiden Flügel gegenseitig aufreiben; — es scheint aber nur so, denn sie thun sich wirklich keinen Schaden, und nur das wird vernichtet, was dazwischen geräth.

Wenn zwei Advocaten in einer Rechtssache gegen einander agiren, — wenn zwei Monarchen mit einander Krieg führen, so kommen die Clienten und die Unterthanen der kriegführenden Mächte am schlimmsten dabei weg.

Gerathen die Herren Pädagogen mit einander in Streit, so haben sie selbst weiter keinen Nachtheil davon, als dass sie sich etwa das Blut ein Bischen warm machen, den wahren Schaden leidet aber immer nur die liebe Jugend.

Diese hat mich denn oft recht gejammert, indem sie bald von den Anhängern der Notenschrift, bald von den Vertheidigern der Ziffernschrift beim Unterrichte gepeinigt wurde; beide

wollen durch die Fortschritte der Jugend beweisen, dass ihre Methode die bessere sey. Dieser Lehrjammer *) und die an mich ergangene Aufforderung eines sehr bedeutenden Kunstgelehrten: die Sache noch einmal reiflich zu prüfen, hat mich veranlasst, die Gründe für und wider die Methoden aufs neue zusammenzustellen, das Resultat dem Publico mitzutheilen und einen Friedensvorschlag zu thun.

Nachdem beide Partheien ausführlich vernommen und ihre angegebenen Gründe unpartheiisch und vorurtheilfrei gegen einander erwogen waren, hat sich das Resultat ergeben, dass beide *in ihrer Art* Recht haben.

Der Ziffern-Sänger sagt: Mir giebt die Zahl das Intervall bestimmt an, Du, Noten-Sänger, musst dasselbe erst mühsam durch Linien und Zwischenräume abzählen; da hat Er Recht. — Der Noten-Sänger antwortet: dagegen kömmt mir meine Notenschrift durch Steigen und Fallen auf dem Linienplane beym Treffen der Intervalle sehr zu Hilfe, welchen Vortheil der Ziffern-Sänger entbehren muss; da hat Er auch Recht.

Der Noten-Sänger wirft dem Ziffern-Sänger vor, dass seine Eins nicht mehr als eilf verschiedene Tonhöhen habe, was nicht zu loben sey; da hat Er Recht! — Der Ziffern-Sänger entgegnet wieder: Deswegen habe ich nicht nö-

*) Cäcilia, Bd. 5, (Heft 18.) S. 85.

thig, mich mit mehr als eilf verschiedenen Tonarten quälen zu lassen; da hat Er auch Recht! —

Der Ziffern-Sänger sagt: Meine Tonzeichen braucht der Schüler nicht erst schreiben zu lernen, er hat sie schon bei einer andern Kunst schreiben gelernt; da hat Er Recht! — Allein, antwortet der Noten-Sänger, unsere Tonzeichen bestehen aus Punkten, Nullen und Strichen, diese hat ja der Schüler auch bereits machen gelernt, und liniirtes Papier ist allenthalben wohlfeil zu bekommen; da hat er wieder Recht! —

So könnte ich noch eine Menge Sätze aufstellen, in welchen beide Theile *in ihrer Art* Recht haben; — allein dies würde zu weit führen, und doch zu Nichts.

Deshalb will ich nur noch den einzigen Punct ausheben, in welchem beide Partheien einander vorwerfen, dass ihre Tonschrift für den Gesangunterricht in Bürger- und Bauern-Schulen höchst unzweckmässig sey, und will dabei bemerken, dass beide Theile Recht haben; denn die Notenschrift eignet sich nicht dazu, weil sie, wenn ich mich so ausdrücken darf, von zu grossem Umfange ist, — die Ziffernschrift aber eben so wenig, weil sie von zu kleinem Umfange ist. Jene steht zu vollständig, diese zu unvollständig für den beabsichtigten Zweck da.

Die Tonkunst überhaupt ist auf einen sehr hohen Gipfel gestiegen, und die Tonschrift ist auf dem Fusse nachgefolgt. Wer daher ein Ton-

künstler im strengsten Sinne des Wortes werden will, kann unsere Tonschrift nicht entbehren; er muss sie in allen ihren kleinsten Theilen studieren. Der Sänger als Bürger und Landmann bedarf einer so weitläufigen Tonschrift nicht, er wird dadurch verwirrt und ermüdet. Der Schüler in kleinen Städten und auf dem Lande soll fünf Schlüssel, gleichsam ein fünffaches musikalisches ABC, erlernen, er soll 12 Dur- und eben soviel Moll-Tonarten ins Gedächtniss prägen, soll sich endlich mit einer grossen Menge Tactarten bekannt machen, die ihn verwirren, und zwar mit solchen Tactarten, deren einzelne Theile mit dem Ganzen im offenbaren Widerspruche stehen: denn wie kann z. B. da, wo ein Ganzes in drei Theilen auftritt, ein solcher Theil ein Viertel oder Achtel ein [redacted] heissen! *) Nein, für diesen passt eine solche Tonschrift nicht.

Aber auch eben so wenig die Ziffernschrift! denn sie ist gar nicht vollständig, ihr System kann noch nicht als vollendet, als in sich abgeschlossen angesehen werden. So weit sind die Ziffern-Vertheidiger mit sich allgemein einig, dass die Zahlen die diatonischen Töne bezeichnen sollen; sie sind aber noch im Streit, wie sie die chromatischen Töne, wie sie den rhythmischen Werth der Töne characterisiren wollen.

Man hat hie und da Vorschläge gemacht; sie aber auch wieder verworfen. Zwar sind schon

*) Gfr. W. Theor. 2. Aufl. §. LVI, LVIII, LXI, etc.

eine Masse Ziffernbücher, theils nach diesem theils nach jenem Vorschlage, gedruckt; dies ist aber eine gewaltige Uebereilung und wird einen Berg von Maculatur bewirken. Es ist ja leicht möglich, dass Jemand auftritt und bezeichnet die Chromatik und die Rhythmik zweckmässiger, als sie Hans oder Kunz bezeichnet haben; gleich ist Maculatur da und die liebe Jugend muss die gekauften Bücher sonst wozu gebrauchen. Nein, ehe ein Werkzeug nicht fertig ist, soll und kann man es nicht gebrauchen. — Wer wird die Taille, das Bequeme und Passende an einem Rocke Andern anpreisen, wozu er blos den Zwirn hat! Niemand kann ein Haus beziehen wollen, wozu das Holz erst gezimmert wird.

Ad vocem Haus, Ihr Herren Pädagogen, fällt mir eine Fabel ein, die ich Euch doch erzählen will; vielleicht lässt sich eine Nutzanwendung herausziehen.

Es war einmal ein Mann aus Schilda, welcher auf dem Lande ein sehr grosses und prächtiges Haus geerbt hatte. Er nahm sich darauf eine Frau aus Krähwinkel und gleich nach der Hochzeit führte er sie in die geerbte Wohnung. — Mann, sprach sie, das Haus ist für uns viel zu gross und so weitläufig, dass man sich darin ja verirren und verlieren kann. Was nützen uns die vielen Corridors, die Fremden- und Visiten-Zimmer? wozu brauchen wir einen Speise- und Concert-Saal? — Du hast Recht, Frau, antwortete der

Mann, wir wollen lieber daneben ein kleines Haus bauen, welches für uns grade gross genug ist. — Als die beiden Eheleute in ihrem Vorhaben übereinstimmten, wurde dasselbe sogleich ausgeführt. Alle, welche vorüber gingen, wunderten sich über das kleine Haus, einer Hütte gleich, neben dem grossen Palaste, und lachten herzlich, als sie den Grund hörten, warum die kleine Hütte gebaut sey. — Nach einigen Jahren vermehrte sich die Familie durch mancherlei Umstände und Zufälligkeiten; so dass der Familienvater mit seiner Ehehälfte wieder in das grosse Haus ziehen musste. Hatte man noch nicht gelacht, so lachte man nun laut auf, und alle riefen: Hätte doch der Narr früher lieber die Zimmer zugeschlossen, worin er sich verirrte, als ein neues Haus gebaut, wofür er Zeit, Müh und Geld vergebens verwendet hat! —

Wir Musiker haben von unsern ehrwürdigen, fleissigen und vernünftigen Vorfahren ebenfalls ein grosses und dabei zweckmässig eingerichtetes Haus geerbt, worin nicht nur ein Fürst des Gesanges, sondern auch ein Bürger und Bauer des Gesanges wohnen kann. Für den Fürsten ist es grade recht, er wird darin wenig Bedürfnisse vermissen; für den Bürger mag es etwas zu gross seyn; für den Bauer ist es gar ein Labyrinth. Sollen wir es nun, wenn ein Bürger oder Bauer darin wohnen will, machen wie der Mann aus Schilda, und lieber ein kleines elendes lächerliches Hüttchen daneben stellen? — Ich dächte, da das Haus ein-

mal steht, wir schlössen soviel Zimmer zu, als für den Bewohner entbehrlich sind. Unser herrliches Gebäude der Tonschrift, worin für die kleinsten Bedürfnisse gesorgt ist, kann der Bürger sowohl wie der Bauer benützen; nur müssen wir das, was ihm grade lästig ist, verschliesen.

Wohlan, meine Herren Collegen! lassen Sie uns darüber nachdenken, welche Zimmer wir in solchen Fällen verriegeln. Lassen Sie uns überlegen, was wir für den Gesangsunterricht in Stadt- und Landschulen von der Tonschrift entbehren können; wozu sollen wir ein neues kleines Haus erbauen, über dessen Einrichtung wir noch gar nicht einig sind: wozu sollen wir ein neues Schriftsystem erfinden und uns darüber zanken, ob das alte grosse oder das neue kleine Haus besser sey? — Auf diese Weise kann ein Friede geschlossen werden, der Seegen über die liebe Jugend verbreitet.

Ich erlaube mir in dieser Hinsicht einen Vorschlag (aber ja nur einen blosen Vorschlag) zu thun. Bis Ostern dieses Jahrs wird von mir ein kleines Buch unter folgendem Titel erscheinen:

Volksnote, oder vereinfachte Tonschrift für Chöre an Gymnasien und bei Theatern, besonders aber für Cantoren an Stadt- und Landschulen, um Gesangsstücke aller Art mit wenig Zeitaufwande die Schüler singen zu lehren. Rhythmisch und melodisch bearbeitet.

Diese kleine Schrift hat keinen andern Zweck, als zu zeigen, ob unsere herrliche Tonschrift, worin wir so grosse Werke aufgezeichnet sehen, nicht für das allgemeine Gesangpublicum zweckmäsig vereinfacht werden könne. Das Büchlein wird so wohlfeil seyn, dass recht Viele sich dasselbe anschaffen können. Man prüfe meinen Vorschlag sorgfältig, sage offen seine Meinung darüber und verbessere so lange daran (ich bin nicht starrsinnig und eigenliebig oder selbstsüchtig), bis es zum Unterrichte für Bürger und Bauer gut ist.

Ehe aber nicht viele sachverständige Männer sagen: diese Methode ist in jeder Hinsicht zweckmässig, wollen wir die Jugend damit nicht quälen.

Dies mögen sowohl die Vertheidiger der Notenschrift, als die der Ziffernschrift beherzigen! Erst muss der Brei gar gekocht werden, ehe wir ihn den Kindern zu geniessen vorsetzen.

Bis dahin lasst doch die Waffen ruhen!

Heinroth.

Fragmente;

von

Franz Horn.

Mögen wir Deutschen der neuesten Zeit auch noch so oft durch einzelne Aeusserungen über Poesie und Wissenschaft, die selbst von berühmten Stimmenführern hoffärtig und roh abgegeben werden, zu edlem Zorn oder gerechter Betrübniss uns erregt fühlen; ein schöner Trost bleibt wenigstens: dass Malerei und Musik jetzt bei weitem mehr empfängliche und gebildete Anschauer und Empfindende, ja sogar klar Urtheilende antreffen, als jemals.

Da, der Bestimmung der gegenwärtigen Blätter gemäss, hier nur von Musik die Rede sein soll, so fragt euch nur, ihr älteren Leser, wie es einst in eurer Jugend mit diesem Urtheile stand, und was Ihr in den neunziger Jahren oft genug über Mozart habt vernehmen müssen. — Besinnet ihr euch nicht mehr recht darauf, so leset nur nach, wie die damaligen Zeitungen fast alle über ihn sprachen. Da wurde bald über ihn geseufzt, bald gegen ihn gewüthet, bald brachte man ihm ein laues Halblob, bald führte man ihn in die Schule. Es war die Rede von regellosem Genie, stürmischer Phantasie, mangelnden soliden Kenntnissen, und wie das nicht blos abgestandene, sondern völlig unwahre Gerede weiter hiess. Selbst ein in seiner begränzten Art schätzbarer und berühmter

Musiker äusserte bekanntlich sehr ungenirt, Mozart sei ein liebenswürdiger musikalischer Sanscülotte, und es fanden sich noch berühmtere, (jetzt allerdings abgestandene) Schriftsteller, welche mit wahrer Lust erklärten, dieses Urtheil sei ihnen wie aus der Seele geschrieben, wogegen sich freilich nichts einwenden lässt, da es bekanntlich auch arme Seelen genug giebt.

Wie gesagt: Darin sind wir weiter gekommen, bedeutend weiter. Der Hochmuth, die Pedanterei und die Frivolität schweigen jetzt häufiger als sonst, der Kenner und ächte Liebhaber giebt es mehr, und insonderheit hat unser musikalischer Shakspeare, Mozart, einen fast vollendeten, höchst erfreulichen Sieg gewonnen. Wir dürfen sagen, dass wir besonders durch ihn und Gluck im Verhältniss zu allen andern Nationen höchst glorreich dastehen.

„Wer aber steht, sehe wohl zu dass er nicht falle:“ — diese alte heilige Ermahnung werde nie vergessen, und sie ist auch in dieser Hinsicht recht eigentlich an uns gerichtet. Ist Mozart unser musikalischer Shakspeare, — (ein Urtheil das zu begründen ein kleines Fragment sich nicht anmassen darf; wohl aber ein Buch, das mit wahrer Lust sich schreiben liesse) — so lasst uns fragen: Wie gieng es denn nun weiter in der Geschichte der Englischen Poesie? Neben und dicht nach jenem Stratforder Himmel-, Erden- und Höllendichter standen: Ben Jonson, Beaumont,

Fletchen und Massinger, sehr reich begabte Dichter, obwohl dem Führer unvergleichbar. Wer aber würde sie — wenn wir, wie billig, sie blos mit sich selbst vergleichen — nicht als bedeutsame Genien freudig anerkennen? Auch **wir** haben bereits unsre musikalischen Jonson's, Massinger's u. s. w. und freuen uns ihrer mit Recht. — Dann aber folgte die trübe Puritaner-Herrschaft, und mit ihr Todtenstille; davor bewahre uns der Himmel. Als aber jene Stille verschwand, folgte frivole Ungründlichkeit, leichtsinnige Koketterie u. s. w. und wenn William **Davenant's** poetische Dürftigkeit fast nur Mitleid erregt, so bewirkt das bis zur Ruchlosigkeit missbrauchte, zerrissene und zerreissende Talent des ewig kokettirenden **Dryden** *) gerechten Hass und Verachtung; — aber die Masse wurde davon ergriffen und verkehrt. —

Vor einem solchen musikalischen Dryden, d. h. vor einem solchen, der auch so mächtig wirkt wie jener, bewahre uns der Himmel noch **mehr** als vor jener vorübergehenden Todtenstille!

Fr. Horn.

*) Wer wollte hier nicht gleich das Seitenstück zu jenem Dryden unter unsern Musikgöttern heraus finden?

Aufforderung
an die
Redaktion der Cäcilia.

Berlin den 20. December 1827.

Gleich beim Anfang schon mitten in der Sache zu seyn, verräth nicht blos den guten Dichter, sondern den guten Schriftsteller überhaupt. Darum keine Sylbe zur Einleitung! —

Dass Beethoven früher Werke geliefert hat, die seinen Namen nicht mit ihm sterben lassen werden, Werke, die Ohr, Herz, Phantasie, Verstand, kurz den ganzen Menschen entzücken, ist durch Deutschland nicht blos, nein, in der gesammten gebildeten Welt, so weit sie mindestens Sinn für Musik besitzt, längst über jeden Zweifel erhoben.

Allein eben dieser geniale Meister — nach Haydn und Mozart gewiss der originellste musikalische Heros unter uns! — hat später grössere und kleinere Sachen geschrieben, zu welchen Männer von besonnenem Verstande, geregelter Phantasie, und gesunden Ohren, im Stillen die Köpfe nicht wenig geschüttelt haben.

Ob ein alltäglicher Klingklangsheld auf seiner sterilen Bahn irre geht, hat eben so wenig auf sich, als ob sich ein mitleidswerther Versifex an der gesunden Vernunft versündigt; wie bald sind dergleichen summende Eintagesfliegen für immer vergessen!

Allein ob sich ein Mann von eben so reicher, als excentrischer Einbildungskraft, wie Beethoven, dermasen in düstere, leere, trockene, plan- und geschmacklose Speculationen — mit der schön-

sten der Künste, mit der Musik, **verliert**, dass man nicht blos das Ruder des allgemeinen gesunden Menschensinnes, sondern selbst das seines eigenen früheren **Verstandes** darin vermisst; das hat allerdings sehr Viel zu bedeuten, denn das kann die deutsche Nation um den schönen Ruhm bringen, auf den sie mit Recht bisher so stolz war, nämlich: in den Schöpfungen der Harmonie, wie der Melodie, die erste der ganzen gebildeten Welt zu seyn!

Beethoven hat aber von dem Horazischen Kanon: „*sit, quodvis, simplex duntaxat et unum*" (Was du dir zu schaffen vornimmst, sey wenigstens einfach und ein Ganzes) der für alle schöne Künste gilt, in seinen letzten Kompositionen auch nicht das Mindeste mehr geahnet; er schreibt (wenn schon allerdings immer noch mit einer gigantischen Phantasie, aber, ohne die feste Hand der besonnenen Kritik, auch nur um so schlimmer!) in das weite Blaue hinein, unbekümmert, was, oder wie es wird? — Wahrhaftig, wenn **das** den Meister machen kann, wie viele Meister hätten wir denn nicht jetzt in Deutschland, die nach wenigen Jahren, vor gescheidten Leuten wenigstens, mit ihrem Ruhme scheitern müssen?

Die weltklügern französischen neuesten Schulen überflügeln uns längst in der Musik. Leugne das jemand, der sich wirklich auf die ächte Sprache der Tonkunst versteht! — **Warum** aber überflügeln sie uns? — nicht weil sie mehr natürliches Talent zu dieser schönen Kunst besässen; sondern weil sie, der Natur getreu, noch immer das Horazische Gesetz befolgen, welches der Gigant Beethoven, in den unglücklichen letzten Tagen seines Daseyns, offenbar nicht blos übertreten, sondern in der That — mit Füssen getreten hat!

Die Redaktion der Cäcilia wird sich kein geringes Verdienst um die himmlische Tonkunst er-

werben, wenn sie dieses historische Faktum, wie es reellen und ächten Deutschen geziemt, endlich einmal unumwunden und öffentlich zur Sprache bringt. *)

Während B., ohne Gehör, in düstere Grübelei und Melancholie versunken, noch unter den Lebendigen, mehr vegetirte, als eigentlich schuf, da hiess es, man dürfe dem hochverdienten Manne mit dergleichen scharfen Aeusserungen nicht wehe thun. — Unterzeichneter, obwohl überzeugt, dass der einzelne Mensch niemals, so wenig über die Gesetze der Kunst, als über andere Gesetze, erhaben seyn darf, hat gleichwohl, aus Schonung des Zartgefühls, das jene Zurückhaltung mindestens auf Rechnung des guten Herzens bringt, seine Privatmeinung über Beethovens letzte Arbeiten, — entweder gar nicht öffentlich, oder doch stets mit der aufrichtigsten Anerkennung seiner unleugbaren frühern Verdienste, geäussert.

---

*) Wir haben dieses bereits mehrmal, unverholen genug, gethan, (vergl. z. B. unter anderen Cäcilia, Band 5, Heft 20, S. 239, über das neue Beethovensche Violinquartett aus *Es*, — auch 3. Band, Heft 10, S. 155 sehr ausführlich über und gegen seine Schlacht von Vittoria, u. s. w. — vergl. auch C. M. v. Webers und Rellstabs freimüthige Aeusserung über die „seltsamen Verirrungen" und „unnatürlichen Auswüchse" der neueren Beethovenschen Muse, Cäcilia Bd. 7, Heft 25, S. 18) — und wie vielen Verdruss wir damit manchen Leuten auch erregt, und wie manche zum Theil echt bübische Uerunglimpfungen wir uns dadurch auch zugezogen haben, so werden diese uns doch eben so wenig zurückhalten, die Wahrheit jederzeit und fortwährend eben so offen auszusprechen, als wir, umgekehrt, fortwährend auch den feurigsten, und selbst unbedingtesten Bewunderern der Göttlichkeiten aus den letzten Epochen der Beethovenschen Muse, das Wort in unsern Blättern mit dem grössten Vergnügen gestatten werden, wie wir bereits oft genug gethan und, *cum grano salis*, auch selbst mit eingestimmt haben, (wie z. B. Band 5, Heft 17, S. 32, S. 34, — Bd. 7, Heft 26, S. 123, u. a. m.) und auch fürder und namentlich in den nächst-

Nach seinem Hinscheiden söll ihn aber, als redlichen Deutschen, dem Wahrheit und Gerechtigkeit über Alles gehen müssen, Nichts weiter abhalten, bei jeder Gelegenheit laut zu erklären, dass er, der nicht blos über die unvergänglichen Werke eines Händel, Gluck, Hasse, Graun, Haydn, Mozart u. s. w., sondern eben so gut über Beethovens sonstige geniale und geregelte Geistesprodukte jederzeit in die heiligste und feurigste Begeisterung geräth, den unglücklichen, melancholischen, düstern und verworrenen Grübeleien, welche dieser ausgezeichnete Kopf kurz vor seinem Tode ausbrütete, nicht nur **nicht den geringsten Geschmack** abgewinnen kann; sondern dass ihm auch bei deren Anhörung nicht anders zu Muthe ist, als ob er sich in einem Irrenhause befände, und dass er sie so noch in der That höchst abschreckend, geschmacklos und **entsetzlich** finden muss.

---

folgenden Heften wieder thun werden, treu dem bereits in der Ankündigung der Cäcilia ausgesprochenen Grundsatze: „Von der . . . . Redaction kann dem-„nach jeder Denker das Wort begehren, und sie wird „es keinesweges, wie von manchen Redactionen lite-„rarischer Blätter mitunter zu geschehen pflegt, allein „demjenigen geben, welcher **in ihrem** Sinne spre-„chen will.“

„Sie wird daher auch nicht das Signal geben, „grade ein Häuflein Gleichglaubige unter ihren Fah-„nen zu versammeln, und es kann darum bei ihr „von keiner Partei die Rede seyn, oder von allen. „Denn sie ist, hierin einklängig mit **Oken**, der Mei-„nung, die Herausgeber einer Zeitschrift, oder je-„der andern Sammlung, seien keinesweges gesetzt, „um fein dem Laufe der Dinge seinen Weg anzu-„weisen, und ihre Ansichten zur Norm zu erheben, „um darnach, wie man zu sagen pflegt, die Tugend „zu belohnen, das Laster zu bestrafen und, als Po-„lizeischergen des Geschmacks und der Intelligenz, „am Thore Wache zu stehen, damit kein ihren An-„sichten widersprechendes Gut eingefahren und ver-„debitirt, kein anderes System gepredigt werde, als „das von Ihnen approbirte. — Fern bleibe jede Be-„vormundung dieser Gattung von unserer *Cäcilia.*“

d. Red.

So sehr dies für die schönste der Künste zu bejammern ist; so hat doch die Sache auf der andern Seite wieder das Gute, dass diejenigen Herren Kontrapunktisten und Grammatiker, die auch solchen handgreiflichen musikalischen Unsinn noch geniesbar finden, weil er gegen ihre magern Regeln nicht anstösst, endlich einmal mit dem Näschen auf die Wahrheit gestossen werden können, wie sie in der musikalischen Kritik nichts weniger, als die höchste Instanz zu seyn die Ehre haben, sondern dass sie dafür Aesthetiker gelten lassen müssen, die mit der ächten Sprache der Tonkunst innig vertraut, den Werth jeder Komposition nach den allgemeinen Gesetzen des Schönen zu würdigen verstehen.

Wenn, bei geistigen Schöpfungen, alles blos auf die grammatische Richtigkeit ankäme, wer müsste dann nicht auch den Anfang von nachstehender Erzählung passiren lassen: „Asien ist urplötzlich nach Amerika verschlagen; und unmittelbar nach dieser Versetzung hat die kleinste Maus nicht allein, binnen sechs Minuten, zwei Dutzend Elendthiere, sondern bald darauf auch noch den grössten Elephanten verschlungen, so dass selbst nicht ein Stückchen seines Rüssels übrig blieb?" — Alles richtig wie Gold, nach der Grammatik! aber *Ohe*! welcher Unsinn! — *Sapienti sat!*

Ernst Woldemar.

Recensionen.

Musikalische Unterhaltungen, für Pianoforte, Gesang, Flöte und Guitarre, herausgegeben von *A. F. Haeser* und *C. Lobe*. Erster Jahrgang.

Weimar bei Theodor Wenzel.

Unter diesem Titel wird den Dilettanten, seit Anfang des Jahres 1827, durch die Hände der, in der Ueberschrift genannten sehr ehrenwerthen Herausgeber, eine Reihe von Compositionen angenehmer und minder schwerer Gattung, für die genannten beliebten Instrumente, so wie für Gesang, in monatlichen Lieferungen vorgelegt, eine Sammlung welche eine allgemeinere Verbreitung wirklich verdient, und dieselbe, in Folge der in ihr waltenden sorgfältigen Auswahl, ohne Zweifel auch wirklich finden wird.

Dieselbe enthält, der vorausgegangenen Ankündigung entsprechend, grösstentheils neue, noch nicht bekannte Compositionen bekannter Verfasser, zuweilen auch schon bekannte vorzüglich beliebte Musikstücke, diese jedoch immer in eigener, dem Zwecke der Herausgabe entsprechender, Bearbeitung, und niemal blos nachgedruckt.

Vorzüglich vortheilhaft zeichnen sich mehre Gesangcompositionen des trefflichen Häser*) aus, namentlich das ganz allerliebste Lied: „Still! sie schläft", von St. Schütze, und mehre im Polacca-Style gehaltene Arietten, mit teutschem und italienischem Texte, so wie mehre Lieder älterer Meister, von Häser vierstimmig bearbeitet, z. B. Reicharts bekannte Melodie: „Im Windgeräusch, in stiller Nacht," hier für Sopran, Alt, Tenor und Bass erscheinend, — so wie auch die Clavier-Variationen über das bekannte, vielgespielte und vielgesungene Rhode'sche Thema, und manche gehaltvolle Claviercompositionen zu 2 und 4 Händen von C. Lobe. —

Nebenbei läuft denn freilich auch manches Geringfügigere, Leichtere, und zuweilen selbst Federleichtes mit drein, was aber, der Bestimmung der Sammlung gemäss, auch ganz recht und billig ist; denn ja auch minder ernste Dilettanten sollen, dem Plane der Herausgeber gemäss, hier Befriedigung finden.

Das Aeussere ist nett, und der Stich correct.

Aab.

*) Ueber ein sehr gelungenes Requiem dieses Meisters werden wir nächstens eine Notiz mittheilen. d. Red.

I.) Sechs kleine Lieder, mit leichter Klavierbegleitung, allen jungen Freunden des Gesangs in Liebe gewidmet; von *J. A. Anthes.* Op. 3.

II.)* Frühlings-Feyer, sechs Lieder für 2 Discant- und 2 Männerstimmen, auch für eine Singstimme mit leichter Clavierbegleitung, allen Freunden der schönen Natur gewidmet; von *J. A. Anthes.* Op. 4.

III.) Sechs Lieder mit leichter Clavierbegleitung, in Musik gesetzt und als Weihnachts-Geschenk gewidmet; von *J. A. Anthes.* Op. 5.

IV.) Sechs Lieder mit Clavierbegleitung, aus Louise Thalheim, etc. in Musik gesetzt und als Weihnachtsgeschenk gewidmet; von *J. A. Anthes.* Op. 6.

V.) Drey Duette für zwey Singstimmen, mit Begleitung des Pianoforte, zunächst für seinen häuslichen und freundschaftlichen Sängerkreis geschrieben, von *J. A. Anthes.* Op. 7.

Mainz bei B. Schott's Söhnen, Paris in der Bourbonstrasse Nr. 17, Antwerpen bey A. Schott. Preis Nr. I. 36 Kr. — Nr. II. 48 Kr. — Nr. III. 36 Kr. — Nr. IV. 1 fl. — Nr. V. 1 fl. 30 kr.

* Die drei ersten Werkchen enthalten nur ganz kurze einfache Liedchen, über meist ansprechende Texte, in sich wiederholenden Strophen.

Jedes Liedchen füllt nur eine Blattseite; alle sind gemüthlich und fliessend gehalten, ohne darum gemein und läppisch zu werden; und gerne wollen wir ihnen daher das so gar sehr ausgezeichnete Lob gönnen, welches dem Componisten, namentlich in Ansehung des mit Nr. III. bezeichneten Werkchens, bereits in anderen sehr angesehenen öffentlichen Blättern zu Theil geworden ist.

Erfreulich haben wir es jedenfalls gefunden, dass er seinen Styl von Werkchen zu Werkchen sichtlich verbessert und vervollkommnet, und zwar vorzüglich merkbar

in Ansehung der Eurythmie und des Periodenbaues, in welcher Hinsicht man vorzüglich in Nr. I. noch, ziemlich den Anfänger verrathende Hiatus verspürt, wogegen Nr. II. in dieser Hinsicht schon besser, und Nr. III. noch besser ausgefallen ist.

So hat z. B. in Nr. I. das zweite Lied, nach einem Vorspiele von sechs Tacten, einen ersten Theil von vier, dann zwei Perioden jeden von fünf Tacten; — das zweite Lied von acht Tacten hat ein Nachspiel von drei, u. s. w. — Dergleichen thut nun aber, wenigstens bei solchen „kleinen Liedern allen jungen Freunden des Gesanges in Liebe gewidmet", keineswegs wohl. —

Mindere Verletzungen des rhythmischen Theiles findet man, wie gesagt, in Nr. II.; doch auch hier mögte man unter Anderen der lebensfrischen, das jugendliche Gemüth ansprechenden Melodie des zweiten Liedchens, es gerne gönnen, dass dem letzten, aus nur zwei Tacten bestehenden Perioden, der Symmetrie zu Liebe, noch zwei Tacte angefügt wären, — dem ersten Liede, dass der erste Theil nicht aus eilf, sondern aus zwölf Tacten bestehen mögte, u. s. w. —

Ähnliches findet sich auch in dem mit Nr. III. bezeichneten Werkchen, S. 5 am Ende.

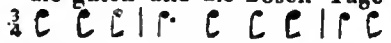
Gleichfalls in Ansehung des Periodenbaues darf man dem Componisten auch etwas mehr Aufmerksamkeit auf den Sinn des Textes empfehlen, und namentlich das Vermeiden sinnzerreissender Einschnitte der Art wie z. B. in Nr. III., Lied 3, S. 4: „von der Erle Blättchen leicht umschattet, ruht einst ein Hirtenmädchen" u. s. w. wo Herr Anthes, nach „ruht", einen rhythmischen Einschnitt und selbst eine Pause angebracht hat, nach welcher dann mit den Worten „einst ein Hirtenmädchen" erst ein neuer Periode anhebt. —

Eben so übel ist in eben diesem Werkchen mitunter die Accentuation, z. B. S. 7, wo die Worte

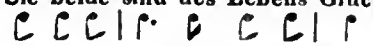
Die guten und die bösen Tage
Ruft die Erinnerung zurück,
Dem Geber Dank! denn Lust und Plage,
Sie beide sind des Lebens Glück.

folgendermaassen skandirt sind:

die guten und die bösen Tage



Sie beide sind des Lebens Glück.



wo der Accent auf „guten“ und „bösen“ und auf „beide“ liegen sollte, satt auf „und“ und „sind.“

Einige nicht ganz tadelfreie verdeckte Octaven und Quinten in eben diesem Werkchen Nr. III. wollen wir nicht streng rügen, obgleich die verdeckte Quintparallele auf S. 4, T. 13—14

a	h	c	d
d	—		G

so leicht durch die ganz gewöhnliche Führung des Basses, c — H, oder c H A G, statt d — G, zu vermeiden gewesen wäre, so wie auch die ganz offenbare und in der That hässlich klingende, auf S. 5. im siebent-letzten Tacte

c	g	a	b	a
f	c	c	c	c

etwa durch die Bassführung f b a | g fis | oder sonst.

Etwas höher als in den drei ersten genannten Werkchen, stellt der Verfasser sich in mehren Stücken von Nr. IV, namentlich im ersten Liede „Die geweihte Nacht“ und im fünften „Abschied vom Sommer“; nur bleibt auch hier wieder grössere Rundung des Periodenbaues zu wünschen, wie z. B. namentlich beim fünftaktigen Schlussperioden des ersten Liedes, — so wie auch manche, denn doch etwas zu alltäglich verbrauchte, und selbst unpassende Figuren wegzuwünschen wären, z. B. die auf „zauberi----scher Kehle“ S. 6, und aus gleichem Grunde das ganze Lied „An das Mitleid“ S. 8, —

die Dehnung der Sylben „still“ und „will“ auf S. 10, — so wie manche nicht classisch verdeckte Octaven, z. B. S. 3, T. 7; S. 6, T. 6 zu 7, T. 2 und 13.

Was endlich das mit Nr. V. bezeichnete Werkchen, die Duette, angeht, so können auch diese zur Uebung und Unterhaltung derjenigen Gesangsfreunde und Kreise, für welche der Verfasser sie bestimmt hat, empfohlen werden. Um der genwärtigen Anzeige keinen im Verhältniss zu den kleinen Werkchen allzugrossen Umfang zu geben, beschränken wir uns auf die Erwähnung, dass man auch an dieser Nummer V ungefähr Ebendas zu rühmen und Ebendas auszustellen findet, was wir bereits von den Numern I—IV gesagt haben.

Uebrigens glauben wir durch die Genauigkeit und Sorgfalt, mit welcher wir die — an sich sonst so anspruchlosen Werkchen, und vorzüglich die zunächst nur „jungen Freunden des Gesanges“ u.s.w. gewidmeten, durchgangen haben, einen neuen Beweis abgelegt zu haben, wie sehr wir es mit Werken grade dieser Tendenz und Widmung, gerne möglichst genau nehmen; wie es denn auch überhaupt kein Verständiger für so leicht halten wird, Lieder für die Jugend gut und zweckmässig zu schreiben.

Wenn übrigens in unsere Beurtheilung allerdings weniger Lobens und Rühmens eingeflossen ist, als in andern Blättern geschehen ist, und wenn wir im Einzelnen sogar Manches auszusetzen gefunden, so wollen wir doch damit gar nicht sagen, dass die besprochenen Werkchen jenes Lob minder als unsern Tadel verdienen; wir bezeugen es vielmehr mit Vergnügen, dass Herr Anthes für die bezeichnete Gattung viel Talent hat, und dass es ihm, bei einiger Aufmerksamkeit und sorgfältiger Selbstkritik, nicht fehlen kann, in dieser Sphäre Glück zu machen. *d. Rd.*

Concertino pour la flûte, avec accomp. de l'Orchestre ou de Pianoforte; par *C. G. Belcke*, flûte du grand Orchestre de Leipsic. Oeuv. 1.

à Lipsic chez Br. et Härtel.

Eine Virtuosen-Composition, aber ohne Anstand eine von den Besseren, deren Verfasser nicht nur rein und richtig schreibt, sondern auch rühmliches Streben zeigt, sich über den alltäglichen Schlendrian, sowohl in Ansehung der Composition, als des Spieles zu erheben, was insbesondere schon daraus erhellt, dass er ein Concertstück in *Es-dur* zu schreiben und zu spielen wagt, was ihm wohl nicht grade jeder Spieler gerne nachthun wird, wie denn das Concertino überhaupt seinen tüchtigen Spieler, von gehöriger Fertigkeit und Bravour, und insbesondere auch von Ausdauer in viele Tacte langen Passagen, erfodert, so wie von gehöriger Kraft des Tones, auch in den, von so manchen Spielern so sehr mit Unrecht vernachlässigten mittleren Lagen des Instrumentes, — und übrigens ein Instrument bis zu h hinabreichend.

Durch die hinzugefügte Clavier- statt Orchesterbegleitung, ist das Concertstück zugleich auch zur minder solennen Aufführung in engerem Kreise brauchbar geworden, und auch dafür wird dem Verfasser mancher Freund des Instrumentes Dank wissen.

Das Werk ist übrigens, — was wir nicht zu übersehen bitten, *Op.* 1. und wer ein erstes Werk wie das vorliegende liefert, von dem darf man wohl noch manches Werthvolle weiter erwarten.

Der Stich ist correct, und ausnehmend schön in die Augen fallend; — einige Solöcismen wären wohl wegzuwünschen wie S. 3, Z. 1. *Mästoso*, — statt *Maestoso*, — S. 3, Z. 8, und S. 5, Z. 1 und Z. 11, *con energico*, S. 6, Z. 3, *con espressivo* u. dgl. m.

Aab.

Grande Sonate pour le Pianoforte, composée et déd. à Mr. *J. N. Hummel* etc. et à Mr. F. Schneider etc. par *Ferd. Baake*. Oeuv. 6.

Leipsic chez B. et Härtel. Pr. 1 Thl. 4 Gr.

Ein in mehrfacher Hinsicht lobenswerthes Werk, welches, dem Wunsche des Verfassers gemäss, öffentlich zu beachten und den Freunden des Pianoforte zu empfehlen, wir uns um so mehr verpflichtet achten, da es, wie schon die Bezeichnung als Op. 6. andeutet, das Werk eines noch nicht durch zahlreiche Herausgaben bekannten, vielleicht noch jungen Tonsetzers ist.

Die Sonate, bestehend aus einem Allegro (C-dur, 3/4,) einem Larghetto (As-dur, 2/4,) Scherzo (C-dur, 3/4,) und Rondo allegro moderato (C, 2/4,) ist durchaus in gediegenem Style gehalten, in welchem ein glückliches Motiv kunstgerecht und mit einem gewissem Schwunge der Phantasie durchgeführt wird, ungefähr im Style der Haydn'schen Violinquartette, übrigens für den Spieler mit nicht wenigen Schwierigkeiten verknüpft, unter welche wir auch die mitunter vorkommenden Quintolen, Settimolen, Nonolen, Decimolen, Undecimolen, Duodecimolen, Quindecimolen etc. und beinahe noch mehr die im 3/4 Tacte der Minuette vorkommende Ottimolen in der rechten Hand (acht Achtelnoten gegen die drei Viertelnoten der linken Hand) rechnen, *) so wie wir es auch nicht als eine Zierde der Sonate ansehen können, dass der Verfasser so häufig, und selbst bei vielfältig eingeflochtenen Durchgangtönen, bei Läufen und sogar bei chromatischen Läufen, das Aufheben der Dämpfer vorschreibt. Wir meinen, die Unart, die Dämpfer zur Unzeit zu heben, sei bei unsern Clavierspielern und Claviervirtuosen leider schon allgemein genug, und nicht selten bis zur wahren Unleidlichkeit, eingerissen, und es thue nicht Noth, dass auch noch Componisten den Unfug aus-

*) Gfr. Webers Theorie, 2te Aufl. 1. Bd. §. LXXXIII, Seite 115.

drücklich schwarz auf weiss unterstützten und sogar ausdrücklich vorzeichneten.

Im Ganzen glauben wir Herrn Baacke mit ganz gutem Gewissen ermuntern zu dürfen, dem vorliegenden Werke noch mehre andere folgen zu lassen.

Der Stich ist im Ganzen correct *) und sehr schön in die Augen fallend, der Preis mässig. *D. Red.*

I.) **Études pour le Pianoforte ou exercices dans les différens tous, calculées pour faciliter les progres de ceux qui se proposent d'étudier cet instrument au fond, par *J. B. Cramer*. Nouvelle edition exacte, avec le doigté corrigé et augmenté. Cah. 1, 2, 3, 4.**

Vienne, chez Tobie Haslinger, Pr. 2 fl. C. M. (1 Rthlr. 8 ggr.)

II.) **Études pour le Pianoforte, composées et dédiées à Mr. S. N. Hummel, par *J. C. Kessler*. Cah. I, II, III, IV.**

Vienne chez T. Haslinger. Pr. jedes Heftes 1 fl. 30 kr. C. M. (1 Rthlr. Sachs.)

I.) Anerkannt ist der Werth der Cramerschen Etüden schon längst; und dass auch die Nachfrage der Käufer fortwährend nicht nur nicht ab, sondern selbst zunimmt, dies wird durch die grosse Frequenz der neuen Auflagen bewährt, welche das Werk bereits in allen Ländern erlebt hat.

Auch die gegenwärtige Auflage, die Zahl dieser Beweise vermehrend, kündigt sich auf dem Titelblatte zugleich als eine, nicht nur „exacte" sondern als eine in

---

*) Seite 3 Tact 18 sollte die zweite Note der Oberstimme, statt $\overset{=}{c}$ ohne Zweifel $\overset{=}{e}$ sein, (nach der Parallelstelle auf S. 7. zu schliessen); — S. 6 steht ritartando, statt ritardando; — S. 7. Z. 4. T. 4, sollte statt $\overset{=}{a}$ wohl $\overset{=}{g}$ stehen, (nach der Parallelstelle Seite 1, T. 10 zu schliessen) — S. 9. Z. 3, T, 4 sollte vielleicht die ganze rechte Hand schon eine Octave hoher stehen, so wie gleichfalls im 8. Tacte der letzten Zeile; — S. 28, T. 2, sollte statt $\overset{=}{e}$ ohne Zweifel $\overset{=}{g}$ stehen, (nach der Parallelstelle Tact 6 ebendaselbst zu schliessen.)

Ansehung der Applicatur-Bezeichnung vermehrte und verbesserte an.

Was zuerst die Vermehrung der Fingersatzbezeichnung angeht, so findet man in dieser Ausgabe allerdings mehre solche Bezeichnungen an manchen Stellen, wo eine solche in älteren, dem Ref. vorliegenden Auflagen nicht zu finden war, (namentlich z. B. Cah. 1, Seite 2, 3, 8, 9, 12, 14, 17, 36; Cah. 2, S. 2, 4, 6, 10, 26, 32, 34, 36, 38, 43; Cah. 3, S. 14, 27; Cah. 4, S. 6, 13, 19) und die auf dem Titel angekündigte Bereicherung der Fingerbezeichnung ist also allerdings vorhanden, und namentlich an denenjenigen Stellen dankenswerth, wo die Applicatur dem minder sichern Spieler sonst wohl zweifelhaft sein konnte, wie z. B. Cah. I, S. 3, 8, 12, 14; Cah. II, S. 4, 10, 26, 34, 38; Cah. III, S. 27; Cah. IV, S. 13, 19.

Mit den neu vorgezeichneten Applicaturen selbst kann übrigens Ref. nicht überall ganz einverstanden sein, z. B. in Nr. 19. (Cah. 1, Z. 1.) ist für die linke Hand folgende Applicatur vorgeschrieben, Fig. 1. Es hat diese Fingersetzung freilich das Verdienst der Gleichförmigkeit, (indem dabei allemal die tiefste Note jeder Triole mit dem kleinen Finger gegriffen wird;) allein bei der vierten Triole wird solche Consequenz in der That unbequem, und ganz ohne Noth unbequem, indem die Sache sich weit leichter auf die Art abthun lässt wie Fig. 2, — wenn man nicht etwa gar auch die ganze Stelle mit dem Fingersatze spielen will wie der bei Fig. 3, welcher, an Gleichförmigkeit dem ersteren nicht nachstehend, an Leichtigkeit ihm weit vorzuziehen ist.

Das Aeussere der Auflage ist schön, der Stich aber scheint doch nicht völlig correct, indem Ref. manche Abweichungen von den älteren Auflagen gefunden hat, welche keineswegs als Verbesserungen, sondern vielmehr unzweifelhaft als Stichfehler erscheinen.

So steht z. B. vor Nr. 3 die Tempobezeichnung: *Moderato*, Mälzel ♩ = 100; in den ältern Auflagen steht aber:

♪ = 100. Letzteres ist offenbar richtig, indess ♩ = 100 durchaus nicht *moderato*, sondern ein so schnelles Tempo wäre, dass in solchem das Stück gar nicht herausgebracht werden könnte.

In Nr. 9. steht in den ältern Auflagen: *Allegro moderato*, ♪ = 132; in der Haslingerschen dagegen steht: ♩ = 132. Auch dieses ist wohl unrichtig, denn nach letzterem Masstabe würden die Sechszehntel-Triolen so schnell, dass sie sich, zumal mit der linken Hand, gar nicht würden ausführen lassen.

In Nr. 13 (Heft 1 S. 22 Z. 2 Tact 4, 5) steht folgende Stelle Fig. 4, also in der Oberstimme einmal ♮a und einmal ♯a. Ersteres ist wohl richtiger, und auch das zweitemal ♮ zu setzen, scheint auch gleichförmiger, und jedenfalls wohlklingender; (oder man müsste denn in der zweiten Stimme, statt fis, auch lieber fisis setzen, also ais als erhöhten Durchgang vor h, und fisis als gleichfalls erhöhten Durchgang vor gis.

Auf ähnliche Art sollte in Nr. 18 im 9ten Tacte wohl offenbar in der linken Hand c statt A stehen, wie in den älteren Auflagen, — und eben so im 11ten Tacte d statt B.

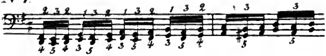
In Nr. 23 steht in älteren Auflagen: *Con brio*, Maelzel 𝅗𝅥 = 152, in der Haslingerschen aber ♩ = 152. Auch hier gilt das von Nr. 9. Gesagte.

In Nr. 26 steht in den älteren Auflagen 𝅗𝅥. = 60, in der Haslingerschen aber ♩ = 60. Ersteres ist offenbar richtiger, wie schon daraus zu entnehmen, dass hier von $^6/_8$ Tact die Rede ist.

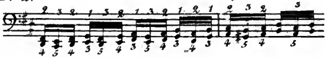
In Nr. 53 im 6. Tacte fehlt ein Bindezeichen, — in Nr. 60 im 5. Tacte ein 𝄌; — in Nr. 64 im 9ten Tacte sollte das d eine Sechzehntelnote sein; — in Nr. 69, Tact 27 fehlt eine Viertelpause; — in Nr. 82 Tact 32 müsste ♯f satt d stehen.

II.) Auch von den Kesslerschen Etüden ist viel Gutes zu sagen; ihr auszeichnender und Hauptcharacter aber ist höchste **Schwierigkeit**, auf welche der Ver

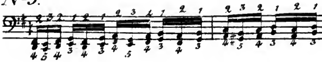
N° 1.



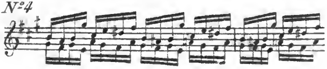
N° 2.



N° 3.



N° 4



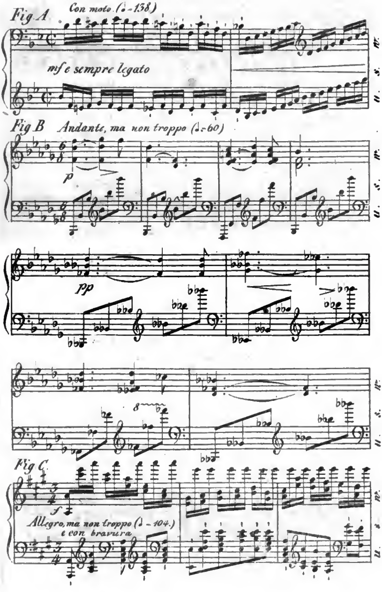


Fig. A
Con moto (𝅗𝅥 = 138)
mf e sempre legato
Fig B
Andante, ma non troppo (𝅗𝅥 = 60)
p
pp
Fig C
f
Allegro, ma non troppo (𝅗𝅥 = 104.)
e con bravura

fasser es hier im höchsten Grade angelegt hat. So lässt er z. B. ganze Stücke von vier vollen Blattseiten hindurch vom Anfange bis zum Ende, mit gekreuzten Armen spielen, die rechte Hand im Basse und die linke bis d hinauf, (Cahier 1, S. 18—21,) meist in Doppelläufen, in Terzen und Sexten, (nebenstehend Fig. A.) und auf ähnliche Weise kreuzt und kreuzigt und beschult er die Gliedmaſsen in mehren anderen Nummern, von denen wir noch einige wenige Proben (unter Fig. B. und flg.) hier zur Ansicht ausstellen wollen.

Was Herr Kessler mit diesen Etüden gewollt hat, nämlich sich und anderen Stoff zu tüchtiger Uebung im Schwierigsten an die Hand geben, — das hat er, unseres Bedünkens, in der That auf recht gute und lobenswerthe Weise erreicht, und man darf wohl annehmen, dass der Spieler, der sich einmal ernstlich durch diese Studien durchgearbeitet und sie sich bis zu einiger Sicherheit (sie mit voller Sicherheit herauszubringen, möchte wohl kaum zu erwarten seyn,) eigen gemacht hat, — dann wohl nicht leicht mehr Etwas in den Clavierwerken unserer jetzigen Componisten finden werde, wozu er nicht durch die Kesslerischen Etüden in solchem Grade vorbereitet wäre, dass jene ihm nicht mehr befremdlich erscheinen können.

Der Stich und überhaupt das ganze Aeussere der Auflage beider Werke ist sehr rühmenswerth.

d. Red.

I.) Premier Rondino, pour le Pianoforte, sur les Thême favoris de l'Opéra: La Dame blanche. Composé par *C. George Lickl.* Oeuv. 21.

II.) Second Rondino, pour le Pianoforte, sur les Thèmes favoris de l'Opéra: Le Maçon, par *C. G. Lickl.* Oeuv. 22.

III.) Troisième Rondino, pour le Pianoforte, sur les Thèmes favoris de l'Opéra: Maria, par *C. G. Lickl.* Oeuv. 29.

IV.) **Rondeau brillant pour Piano seul, composé par *J. N. Hummel.* Oeuv. 109.**

Sämmtlich Wien bei Tob. Haslinger. Pr. Nr. I., II. und III. jedes 30 Kr. C. M. = 8 Ggr.; — Nr. IV. 1 fl. C. M.

Die drei Rondini sind eine leichte, aber recht gefällige Arbeit eines in unserer Gegend *) wenig bekannten Tonsetzers, der sich indessen schon durch diese ersten, uns zu Gesichte gekommenen Producte, als wohlerfahrener Componist für sein Instrument einführt. Liebhaber von mässigen Anforderungen, die am Claviere nur Erheiterung und angenehmen Zeitvertreib suchen, finden darin, was man gerade eben in unsern Tagen vorzugsweise liebt, nämlich mehre Motive aus den gern gehörten Opern: die weisse Frau, der Maurer, und Maria, von *Boieldieu*, *Auber* und *Herold*, ungemein sinnig zusammengestellt, zwanglos verbunden, und so im Ganzen niedlich allerliebste Bagatellen bildend. Wem nach solchen lüstet, lange immerhin zu, und befürchte keinen Fehlgriff.

Dass *Hummels Rondeau brillant* eine ungleich höhere Rangstufe einnimmt, braucht wohl nicht erst gesagt zu werden. Was dieser Meister nun einmal der Publicität übergibt, kommt rein und makellos aus seinen Händen; Alles nach einem klaren Plane angelegt, im schönster Flusse fortgesponnen, dem Ohre schmeichelnd, den Verstand beschäftigend, den Kunstaufwand des Virtuosen belohnend, bis in kleinste Detail ausgefeilt, stets neu und interessant, ohne Bizarrie, schwer zwar, doch fingerrecht, Scherz und Ernst im ergötzlichen Wechselspiele, Natur und Kunst im harmonischen Einklange. Jeder ächte Pianist, dem dieses Werkchen, was jedoch billig zu bezweifeln, noch eine *terra incognita* seyn sollte, säume nicht, dessen Bekanntschaft zu machen; er wird uns gewiss Dank wissen für den dadurch erhaltenen Kunstgenuss. —

Wien, im Febr. 1828.

Dr. Lindner.

---

*) Der Herr Verfasser dieser Anzeige wohnt in Wien. d. Red.

Beitrag
zur Verunstaltungsgeschichte des Mozartischen Requiem

von

G. B. Bierey.

Wie sehr auch die grösstentheilige Unechtheit des Mozartschen Requiem jetzt, nach den Zeugnissen der Herrn Süssmayer, Gerber, C. M. v. Weber, Stadler, Krüchten, Zawrzel, der Frau Witwe Mozart, jetzt Frau von Nissen, des Herrn von Nissen, und zuletzt des Herrn Hofrathes André, keine Frage mehr ist, und wie sehr speciell wir namentlich durch die, von Letzterem herausgegebene Partitur, nunmehr sogar von jeder einzelnen Nummer — ja beinah von jedem einzelnen Tacte des Werkes, wissen, wie Viel oder Wenig daran Mozartische Arbeit ist, und dass unter andern namentlich auch das Fagottsolo im „*Tuba mirum*," dessen Unechtheit ich mit ziemlicher Zuversicht im Voraus behauptet hatte, wirklich verfälscht und untergeschoben ist; — wie sehr auch, sag' ich, dies Alles jetzt keine Frage mehr ist; so wird es dennoch nicht uninteressant sein, fortwährend noch mehre historische Nachrichten über die Art und Weise einlaufen zu sehen, wie es mit der Appretur einiger, nach Mozarts Tode vorgefundener verschiedenartiger Manuscripte, zu einem so-

genannten „Mozartischen Requiem," hergegangen ist.

Einen solchen weiteren Beitrag, bestehend in einem Briefe eines damaligen Augenzeugen, des jetzigen Herrn Directors *Bierey* in Breslau, hat mir vor Kurzem Herr Hofrath André, mit dem Auftrage d. d. 29. Jan. 1828 übersendet, denselben durch die *Cäcilia* bekannt zu machen, ein Auftrag, dessen ich mich, nebenbei auch darum um so lieber, unterziehe, weil daraus zugleich hervorgeht, dass die darin befragliche Verfälschung des ursprünglichen Posaunensolos, wenigstens nicht einer unbefugten Willkür der ehrenwerthen damaligen Verlaghandlung, sondern einer, ohne Zweifel dem Verleger unbekannt gebliebenen, unberufenen ballhornischen Besserungssucht eines anmassenden Correctors beizumessen ist. — Hier ist der Brief. —

An Herrn Hofrath Ant. André in Offenbach.

Wohlgeborner Herr!

Ihre neue Ausgabe von Mozarts Requiem, neu nach Mozarts und Süssmayers Handschriften berichtigt, hat mir viel Vergnügen gemacht, und besonders hat mich Ihr Vorbericht zur Partitur *) ausserordentlich interessirt.

In diesem Vorbericht pag. VIII. **) von den Worten:
„was das *Tuba mirum* (Nr. 3.) betrifft"
bis zu den Worten:
„einer vor- und rückwärts deutenden Hand angezeigt," ***)
finde ich Veranlassung, Ihnen eine Mittheilung zu machen, die für Sie nicht ohne Interesse seyn dürfte, weil sie Aufklärung über obigen Gegenstand giebt.

---

*) Buchstäblich abgedruckt in der Cäcilia, 6. Band (Heft 23.) S. 200.
**) Am angef. Orte, S. 208.
***) Am angef. Orte, S. 209.

Als die Breitkopf und Härtelsche Musik-Handlung in Leipzig die Partitur von Mozarts Requiem herauszugeben beabsichtigte, war ich zu derselben Zeit als Musikdirector bey der Secondaschen Opern-Gesellschaft angestellt. Der bekannte Kapellmeister August Eberhard Müller in Weimar, befand sich zu gleicher Zeit als Cantor an der Thomas-Schule in Leipzig, und lieferte der Breitkopf und Härtelschen Musik-Handlung mehrere Arbeiten, z. B. Klavier-Auszüge und andere musikalische Arrangements. So wurde auch damals unter seiner Aufsicht und Correctur die Partitur von Mozarts Requiem gedruckt. Ich stand mit ihm in freundschaftlichem Verkehr und besuchte ihn zuweilen. Er zeigte mir mehreremale das Manuscript des Mozartschen Requiems, und unter andern auch das *Tuba mirum* mit der Bemerkung:

> Betrachten Sie einmal hier, was Mozart von einer Tenor-Posaune verlangt; das ist gar nicht möglich zu blasen, ich werde das unpracticable dem Fagott geben.

Er also, als Corrector, nahm sich die Freiheit das Posaunen-Solo so umzuwandeln, wie sie es in der in Leipzig herausgekommenen Partitur gefunden, und weshalb Sie ganz richtig die fragliche Stelle durch Zeichen einer vor- und rückwärts deutenden Hand, angemerkt haben.

Finden Sie diese Mittheilung einer nachträglichen Bekanntmachung für die musikalische Welt werth, so freut es mich, Ihren ganz richtig aufgestellten Zweifel dadurch gehoben zu haben.

Mit Hochachtung

Euer Wohlgeboren

Breslau den 16. Januar 1828.

ergebenster

G. B. Bierey,

Director des hiesigen Theaters.

Ueber die Sache selbst ist weiter nichts zu sagen nöthig; aber ein Wort sei mir hier noch gestattet über die Art und Weise, wie der nun abgethane Streit über die Echtheit des Mozartischen Requiem, gegen mich geführt worden ist. —

Wär ich doch so glücklich gewesen, Unrecht zu haben, als ich die grossentheilige Unechtheit des, nach allen erlittenen Verunstaltungen und unechten Einschaltungen und Angehängen, noch

so bewundernswürdigen Werkes, entdeckte, oder, besser zu sagen, nur wieder aufdeckte, — hätte die Unechtheit sich minder unwidersprechlich aus damals schon vorhandenen, so wie aus so vielen eingelaufenen weiteren Beurkundungen erprobt, — wäre diese Unechtheit wenigstens nicht gar noch in weit grösserem, extensivem und intensivem Mase, als ich sie, theils als eine schon früher bekannt gewesene Sache nur wieder in Erinnerung gebracht, theils auch noch weiter errathen hatte, — wäre, sag ich, diese Unechtheit minder evident in der Folge durch die ausdrücklichsten Zeugnisse einer Menge der allerglaubwürdigsten Personen bewahrheitet und namentlich von Herrn André endlich mit Einemmale urkundlich nachgewiesen worden, — hätte blindgläubigen Bewunderern die Beschämung erspart werden können, auch die von ungeweihter Hand in das heilige Werk eingefälschten Theile und Stellen, unterscheidungslos bewundert und, auch über diejenigen, von Süssmayer theils eingeschobenen, theils appretirten, ganzen Stücke und einzelnen Stellen, Mirakel! geschrieen zu haben, an welchen, wie nunmehr am Tage liegt, nur gar sehr Menschliches, Süssmayersches, zu sehen war; — dann müsste ich zwar das, ein jedes Gelingen einer hochwichtigen Forschung lohnende freudige Bewusstsein entbehren; allein es wäre mir dann auch die grosse Menge erbitterter Persönlichkeiten erspart gewesen, durch welche jene Personen, weil sie

ihr *Unrecht* und die, *sich selbst zugezogene Blamage, mir nicht verzeihen können,* *) mich, wie das Publicum bis zum Ekel hat erfahren müssen, in eben dem Augenblicke verfolgten, in welchem Sie die Wahrheit dessen, was ich ursprünglich theils errathen, theils geglaubt, theils behauptet hatte, in noch weit höherem Grade selbst als wahr einbekennen, ja, als in noch höherem Grade wahr, *behaupten* und *betheuern* mussten! — wie dieses letztere unter andern namentlich Herr Stadler, ungeschickt genug! bekanntlich zweimal gethan hat. **)

In der That! ein *solcher* Streit, wie dieser war, muss, es ist *wirklich* nicht zu Viel gesagt — muss, *seit die Welt steht, noch nicht* geführt worden sein, — ein Streit, der gar *kein Streit ist,* wo Einer eine Vermuthung ausspricht, daraufhin von allen Seiten *nur* Bestätigungen einlaufen, dass die Vermuthung nicht allein *völlig* richtig, sondern die Sache sich in Wahrheit noch über die Massen *weit ärger* verhalte, als der Vermuther zu vermuthen gewagt hatte, — wo demnächst die Wahrheit *auch nicht eines einzigen* all dieser historischen Zeugnisse *auch nur* von *irgend jemanden* beanstandet oder bestritten wird, die Echtheit *keiner* Urkunde beanstandet wird, wo aber Gegner auftreten, welche, —

*) Ich weiss nunmehr, dass Euer gutes Recht
— — Euer ganzes Unrecht ist. Schiller.

**) Cäcilia Bd. 4, (Heft 16.) S. 263; (Ergebnisse S. 7–9) — Heft 22 (Bd. 6,) S. 134 flg. und S. 151. (Weitere Ergebnisse S. II. flgg. und S. XVIII.)

— gleichfalls die Wahrheit der ursprünglich geäusserten Vermuthung auch ihrerseits aufs lebhafteste einbekennend, ja auch ihrerseits sie noch überbietend, und durchaus gar Nichts zur Widerlegung anführend!! — doch, wie die kleinen Kinder, nicht aufhören zu schreien, nicht aufhören, den (sogenannten) Streit ganz einzig und allein durch Persönlichkeiten gegen mich zu führen, mich auf die niedrigste, bübischste Weise, mit persönlichen Verläumdungen als Verächter Mozarts zu verfolgen, Alles blos darum, weil ich Thatsachen wieder ans Tageslicht gebracht habe, die ihnen missfällig sind, und die sie, zu ihrer Beschämung, nicht läugnen können. — Ja unglaublich ist es; — aber es ist so! und von einem solchen sogenannten Streite ist es wohl nicht zu Viel gesagt, dass ein solcher, seit die Welt steht, nicht leicht wird geführt worden sein.

Was jeder auch nur halbweg Vernünftige, einige erbitterte anonyme Schreihälse ausgenommen, über eine so unbegreifliche Erscheinung denken musste, versteht sich ja von selbst, ist, zum Ueberfluss, ja auch oft genug öffentlich ausgesprochen worden, und somit mag man jenen nur ganz gutmüthig zurufen:

Seyd Ihr nicht wie die Weiber, die beständig
Zurück nur kommen auf ihr erstes Wort,
Wenn man Vernunft gesprochen stundenlang!
(Schiller.)

Und so macht es denn auch wieder recht treulich der Hr. Verfasser der kürzlich erschienenen Broschüre: Mozarts Biographie, welcher, indem

er mich heimtückisch für einen Verächter Mozarts ausgeben möchte, fortwährend dem Herrn Stadler, als angeblichen Verfechter (!) der Echtheit des Requiems, die grössten Complimente durch Excerpirung derjenigen Stellen seiner sogenannten „Vertheidigung" macht, welche die (ja niemal bestrittene) Behauptung einiger Echtheit enthalten, — übrigens all der, sich seitdem herausgestellt habenden, vollständigen historischen Beurkundung der Unechtheit, — namentlich der von Herrn André geschehenen Herausgabe der nachweisenden Partitur und der, theils dabei, theils auch in der *Cäc.* (6. Bd. Heft 23, S. 193 flgg. und 4. Bd. 16 Heft, S. 286 flgg.) abgedruckten Urkunden, — der dadurch ans Tageslicht gekommenen Geschichte von der Krähe mit Pfauenfedern, so wie der von Herrn Stadler selbst abgelegten Bekenntnisse, auch nicht mit Einem Worte erwähnt!! Kurz ihm, dem Herrn Herausgeber, ist all das, was seitdem ans Tageslicht gekommen ist, ihm sind die Briefe der Frau Mozart selbst, ihm sind alle ans Tageslicht gebrachten Zeugnisse so vieler Augenzeugen, ihm ist die ganze beurkundete André'sche Ausgabe, — ihm ist das alles gar nicht existirend, ihm existirt Nichts, als was der gute Herr Stadler früherhin von der (unbestrittenen) theilweisen Echtheit des Werkes gesagt hat. —

Nun! Dergleichen ist ja doch allzu elend, um einer besondern Rüge werth zu seyn. „Seyd ihr nicht wie die . . . . .

Mainz im Febr. 1828.

Gfr. Weber.

Pasquill auf Gfr. Weber
von den
H e r r e n
L. Van - Beethoven und *Abbé Stadler.*

Mitgetheilt
von
G o t t f r i e d W e b e r.

Tantaene animis coelestibus irae!

Es soll die gegenwärtige Mittheilung keineswegcs eine schwache Nachahmung jenes eminenten Kopfes sein, welcher ein, hoch an die Strassenecken seiner Residenz angeschlagenes Pasquill gegen ihn, weiter herab anzuschlagen befahl, damit alle Leute es auch recht bequem lesen konnten; — sondern wenn ich das gegen mich verbreitete *ditto*, wenn ich die *animi coelestis iram*, als einen classischen Beitrag zu jeder Sammlung interessanter, und namentlich solcher Monumente, welche einen berühmten Künstler nebenbei auch als — M e n s c h e n charakterisiren, hiermit in vervielfältigten Abdrücken zu verbreiten mich bestrebe, so geschieht es nur, um dabei zugleich reumüthig gradezu zu bekennen, dass ich es um den trefflichen Verfasser nicht b e s s e r v e r d i e n t habe, von wegen der gottlosen Vermessenheit, mit welcher ich, mich schon mehrmal erfrecht, mich offen auszusprechen gegen die — seltsamen und bedauerlichen Verirrungen, durch welche der, früher so herrliche Beethoven, in der zweiten Periode seines nun

beendigten Künstlerlebens, das Heiligthum seiner früheren Kunstschöpfungen zu entheiligen angefangen, — und von wegen meiner Verwegenheit, sogar der Erste gewesen zu sein, welcher das, was jetzt nachgerade so Viele auszusprechen anfangen, schon im Jahr 1816 über das, eines Beethoven so unwürdige Spektakelstück, seine Schlacht von Vittoria, mit offener Stirne aussprach und die Leerheit und Blöse, ja Trivialität dieses Stückes, ausführlich zergliederte. (Jenaer allg. Literaturzeit. v. J. 1816, S. 217—227. — Vgl. ebendaselbst Intelligenzbl. Nr. 70, S. 559, und Intelligenzbl. Nr. X zur Leipz. Mus. Ztg. v. 1816, wo ich mich unaufgefodert als Verfasser jener Beurtheilung genannt) — und dasselbe respectswidrige Urtheil über eben dieses Werk auch in der *Cäcilia* (im 3. Bde., Heft 10, S. 155, Nb. zugleich und in Zusammenhang mit dem Artikel über das Mozartische Requiem!) — zu wiederholen mich erfrecht, so wie auch über einige andere neueste Beethovensche Compositionen ähnlicher und wohl noch ärgerer Art, an den, vorstehend in der Anmerkung zur Seite 38, angeführten Orten.

Nach diesem, mit rechter Zerknirschung abgelegten Sündenbekenntnisse, schreite ich denn nun zu der mir selbst gewählten Busse, zur selbstthätigen Mittheilung des kindlich gemüthlichen Pasquills, welches, wenn auch nicht von Hrn. Van-Bethoven zum Pasquill gegen mich bestimmt, doch von einem andern Gönner zu einem solchen gemissbraucht worden ist.

Die Sache ist historisch folgende. Der Herr Abbé Stadler hatte, von seiner bekannten (sogenannten) „Vertheidigung der Echtheit des Mozartischen Requiem" (derselben, in welcher er hoch und theuer beschwört, das Requiem sei noch bei weitem viel unechter, *) als ich gemeint,) unter anderen auch dem Herrn Van-Beethoven ein Exemplar zugesendet, — wie eben Schriftsteller an Befreundete, oder überhaupt ausgezeichnete Personen, gemeinüblich zu thun pflegen. — Wie denn nun jeder Empfänger einer solchen Sendung, herkömmlichermasen, dem Uebersender nicht allein eine möglichst verbindliche Antwort zu schreiben, sondern ihm auch in seinen Behauptungen möglichst recht zu geben verpflichtet ist, so hat denn auch hier der Herr Empfänger diese Pflicht nicht verkannt. Da aber Herr Stadler in seiner befraglichen Schrift gar Nichts anderes thut, als in Ansehung der Sache selbst mir aufs Vollkommenste recht geben, und dabei nur über meine Person und über meine Compositionen, über meine Theorie der Tonsetzkunst und was ich sonst noch geschrieben, aufs unbarmherzigste lossschimpfen; so wusste denn natürlich auch Beethoven ihm in nichts Anderem möglicherweise Recht zu geben, als in diesem einzigen Punkte. Das hat er denn gefällig genug gethan, sei es aus persönlicher Lust und Liebe zu solchem Geschäfte, sei es um zugleich dem Herrn Stadler, zu einiger Consolation über die, sich durch den Windmühlen-

*) S. die in der Anmerk. zu S 57 bezeichneten Stellen.

kampf selbst zugezogene Blamage, etwas Schriftliches in die Hand zu geben, was er Gönnern und sonstigen Anhängern, zu möglichster Wiederherstellung seines Credits, vorzeigen und sich damit gross machen könne. — Dieses ist der hierbei, als *copia copiae*, facsimilisirte Beethovensche Brief. *)

---

*) Für Eines, für den vollkommen gegründeten Tadel der, wirklich unrichtigen Hebung der zweiten Sylbe des Wortes „*tollis*“ in m e i n e m Requiem, bin ich dem Herrn Briefschreiber, wahrhaft und ganz im Ernste, Dank schuldig, so wie ich es für jede gegründete Erinnerung bin, beträfe sie auch nur eine einzige kleine Sylbe; — (wogegen ich aber freilich auch eine solche Behandlung der ersten Sylbe des Wortes „*Erde*“ wie in dem zugleich beifolgenden Briefe des Herrn Van-Beeth. an die Herrn Verleger seines „O p f e r l i e d e s,“ mir wenigstens nicht verzeihen würde.) —

Was die andere Stelle „*Agnus Dei*“ angeht, so vermag ich nicht zu errathen, w a s Herr Van-Beethoven dawider hat, es wäre denn das dabei geschriebene *Fortissimo*, welches aber — — nur von Herrn Van-Beethoven *hinein gefälscht*, ich sage: *g e f ä l s c h t* ist, und mit Wehmuth wiederhole ich es, von einem Von einem Beethoven: *G e f ä l s c h t*; — indem in der gestochenen Partitur — (Offenbach bei André) Seite 33, und 34, n i c h t *ff*, sondern im Gegentheil sogar ausdrücklich „*dolce*“ und „*pianissimo*“ steht. — *Q u o non mortalia pectora!* — Ein Beethoven v e r f ä l s c h t die Arbeit eines Anderen, um sie tadeln zu können — — —

So viel im Ernst. — Wahrhaft spasshaft ist es dagegen, dass auch Herr Van-Beethoven mir den Krieg darüber macht, dass ich eine Stelle Mozartschen Requiem, die chromatischen Gurgeleien des *Christe eleison!* (Was gegen die Viertelnoten zu sagen seyn soll, lässt sich ohnedies nicht begreifen —) M o z a r t e n z u s c h r e i b e n wolle, — eine Stelle von der ich ja grade die Unechtheit behauptet hatte. —

Wahrhaftig, man muss am Ende glauben, die halbe Welt kann nicht mehr Gedrucktes lesen! — Am Ende werd' ich noch für einen Verfechter der Echtheit des Mozartschen Requiem ausgegeben werden,

Das that Beethoven am 16. Febr. 1826, um dem hülfsbedürftigen Freunde ein Privatpflaster auf die Wunde zu verehren, — gewiss nicht mit dem Willen, diesen *pro amico* geschriebenen Ablassbrief zu Jemands Compromittirung, (am meisten zu seiner eigenen!) der Oeffentlichkeit preis zu geben.

Dieses letztere zu thun, hat denn Herr Stadler sich denn auch, so lang Beethoven lebte, wohl gehütet, seit 16. Febr. 1826 bis nach dessen Tode.

Nun aber dieser hinübergegangen ist, in das Land, von woher Herr Stadler keinen *désaveu* mehr von ihm zu fürchten hat, — nun hat er diesen Brief einem anderen Freunde und Gönner, dem Herrn Herausgeber eines kleinen Broschürchens: Beethovens Biographie betitelt, *) übergeben, um ihn dem Heftlein als *Facsimile* der Handschrift des Verewigten beizufügen, und so dies Privat-Danksagungsschreiben, als Pasquill ge-

---

grade wie man mich ja wirklich schon für einen Verächter Mozarts ausgegeben hat!! — und grade dieses Letztere hat ohne Zweifel Herr Stadler seinem Freunde Beethoven, — der gewiss besser Musiknoten als Druckschriften selber las, — rapportirt; und wenn eine solche Lüge es war, welche den grossen Künstler dazu begeisterte, sich bis zur Erschaffung des vorliegenden Schmähschreibens und der darin begangenen Verfälschung zu erniedrigen, dann würde Er, wenigstens von dieser Einen Seite betrachtet, noch einige Ehre, der Rapporteur aber allein das Gegentheil davon haben. *GW.*

*) Es ist derselbe wackere Genosse, welcher ihm auch in der vorstehend S. 58 besprochenen anderen Broschüre so rühmlich in die Hand gearbeitet hat. *GW.*

gen mich zu colportiren; — und, aus diesem Schriftchen entnommen, habe ich das Vergnügen, den Brief hierbei in weiterer Vervielfältigung unter die Leute bringen zu helfen.

Friede der Asche des, zu so unwürdigen Absichten gemissbrauchten, ehrwürdigen Künstlers, dessen herrlicher Tondichtungen Genuss uns übrigens der, hier so muthwilligerweise blosgestellte Zug menschlicher Schwäche, ja doch nicht vergällen wird; — wie wir uns ja überhaupt im Leben nun schon einmal daran gewöhnen lernen müssen, den Menschen vom Künstler und vom Kunstwerke zu sondern. — — — *Et lux perpetua luceat ei!*

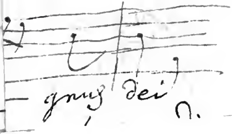
Dem braven Herrn Abbé Stadler aber, — der, wie man sieht, jede Flugschrift und jedes Broschürchen benutzt, um es als Vehikel persönlicher Schmähungen gegen mich zu misbrauchen und seiner unauslöschlichen Rachsucht über die sich selbst angethane Blamage zu fröhnen, und der schon bei der Requiemsstreitigkeit nur zu sehr gezeigt hat, dass es ihm auf die Wahl der Mittel nicht eben allzusehr ankommt, weshalb denn vielleicht manche Verehrer Van-Beethovens wohl gar an der Echtheit des Briefes Zweifel hegen möchten, — ich sage: diesem braven Herrn Stadler zum Schuzze gegen jeden Verdacht solcher Art, will ich hierneben zugleich einen weiteren Brief Beethovens in die Hand geben, den er als Beweismittel dafür vorzeigen mag, dass der grosse Kunstgenius doch, als Mensch, auch seine Leute zu ge-

brauchen wusste und, neben den, in manchen öffentlich bekannt gemachten Briefen von ihm, ausgesprochenen ätherisch-genialen Kindlichkeiten und Göttlichkeiten, doch auch — wie man zu sagen pflegt, — nicht so da war, wie man wohl meinte. (Um noch lebenden äusserst achtungswürdigen Personen nicht wehe zu thun, lasse ich die Namen nicht mit abdrucken.)

Ueber den Inhalt des Pasquills — wie natürlich, — kein Wort! — als nur die einzige Bemerkung, dass, wenn der Herr Briefschreiber mir eine Herabwürdigung dadurch anzuthun meint, dass Er mich mit so ehrwürdigen Männern wie die genannten *Sterkel*, *Kalkbrenner*, *André d. ält.* etc. in Eine Classe versetzen will, — Er mich damit nur, weit über Verdienst, viel zu hoch stellt, und dass es mir nie eingefallen war, dass man mich in die Reihe der Componisten von Rang und Bedeutung, und in die Reihe so ehrwürdiger Männer, wie die Genannten, stellen könne, — wenn ich es auch gleich dem Herrn V. B. selbst nicht einmal glaube, dass er meine geringen Kunstversuche wirklich so ganz erstaunlich garstig findet, wie er in diesem Consolations-Billet an Herrn Abbé Stadler thut.

Mainz im Febr. 1828.

Gfr. Weber.


gnus dei

[illegible] ( )

fallen

[illegible]ussen schreiben,

[illegible]

Anzeige.

Zu meiner freudigen Überraschung erhalte ich eben beim Schlusse dieses Heftes ein, von der königlich Schwedischen Akademie in Stockholm ausgefertigtes Ehrendiplom, welches mich mit dem Charakter eines auswärtigen Ehrenmitgliedes der Akademie investirt, mit nachstehendem Schreiben:

A M. M. le Docteur Gfr. Weber, conseiller du tribunal à Mannheim. *)

Monsieur!

L'Académie Royale de musique à Stockholm, voulant constater sa haute éstime pour Vous comme auteur des Traités savans et judicieux sur l'harmonie et la composition musicale, a cru ne pouvoir le faire d'une manière plus convenable, qu'en Vous priant, Monsieur, d'accepter une place dans l'Académie parmi ses Membres Exterieurs, qualification agréée jadis par les deux Haydn *et actuellement encore par Messieurs* Cherubini, *Neukomm, Clementi et autres personnes de la première distinction dans leur art. C'est dans cette intention que l'Académie vient d'expédier le Diplome ci-joint, que jai l'honneur de Vous faire tenir en son nom.*

L'Académie se flatte que Vous voudrez bien l'agréer, et quant à moi, je saisis cette occasion pour Vous assurer de la haute et parfaite considération avec laquelle j'ai l'honneur d'être

Monsieur

à Stockholm
le 5. *Fevrier* 1828.

Votre très-humble Serviteur
Pierre Frigel,
Secretaire de l'Académie.

---

*) Dadurch, dass man, wie man sieht, von meiner Person nichts weiter, als nur meine vormalige Adresse Mannheim, und meinen ehemaligen Mainzer Dienstcharakter, und selbst diese vielleicht nicht sogleich, hatte in Erfahrung bringen können, scheint die Absendung des, schon am 30. Nov. ausgefertigten Diploms, bis jetzo verzögert worden zu sein.

Das in Patentform in schwedischer Sprache gedruckte Diplom selbst zu lesen, überschreitet die Grenzen meiner wenigen Sprachkenntnisse; doch möge es, für diejenigen, welche der Sprache mächtig sind, abgedruckt hier stehen; und vielleicht ist Jemand so gütig, mir eine Verteutschung mitzutheilen.

KONG^L. SVENSKA MUSICALISKA ACADEMIEN,
Som räknar för en skyldighet, at ihogkomma, och för en vinst, at tillägna Sigde Personer, som med framgång idka, eller, på utmärkt Sätt, vårda Tonkonsten, har, till betygande af Sin acktning, till Medlem
utvalt och kallat
Tribunal-Rådet
Herr Doctor **Gottfried Weber.**
Till yttermera visso häraf ärdetta Öpna Bref utfärdadt, underskrifvet, och med Kong^l. Academiens vanliga Insegel bekräfftadt; Som Skedde i
Stockholm den 30de November År 1827.
På Kong^l. Svenska Musicaliska Academiens Vägnar.
A. F. Skjöldebrand
h. t. Präses.

(L. S.)

Pehr Frigel
k. Akns. Sekreterare.

Dadurch, dass ich der mir gewordenen Ehrenauszeichnung mich hiermit öffentlich rühme, glaube ich der verehrten Königl. Akademie auf die thätigste Weise den Beweis, wie hoch ich Ihre so äusserst schmeichelhafte Anerkennung mir zur Ehre schätze, an Tag zu legen und damit zugleich den lebhaften Dank, welchen ich Ihr für Ihre gütige Aufmerksamkeit verschulde.

Darmstadt den 20. Febr. 1828.

Gfr. Weber.

Platon über die Musik.

Mehr als ein halbes Jahrtausend war verflossen, seit Homer seine unsterblichen Lieder gesungen, und in ihnen war wie eine Offenbarung alles Schönen und Anmuthigen über das Volk der Hellenen gekommen, die dessen gesammtes Wesen durchdrungen, und es sich ganz zu eigen gemacht hatte, als in Athen die, bisher nur theilweise gepflegte Philosophie, in Sokrates und seiner Schule zum erstenmale sich zur vollen Blüthe entfaltete. Mit ihr beginnt für alles hellenische Leben eine neue Epoche. Der Geist fing nunmehr an, sein eignes Dichten und Trachten zu verstehen und, von da aus, dem übrigen Leben Mas und Gestaltung zu geben. Diese neue Richtung des Denkens und Thuns ergriff mit Macht das Alterthum, und lebt noch heute fort in den Bestrebungen aller Weisen und Denker. Ihr Haupt ist, nächst Sokrates, vorzüglich Platon. Die Tiefe seines Geistes, die Fülle der Kraft und Herrlichkeit, welche in ihm erscheint, wollen wir hier nicht preisen oder ergründen. Nur was er über die Musik geurtheilt, welchen Rang er ihr zugetheilt, das sei der Gegenstand unserer Betrachtung.

Nie war ein Volk in dem Mase von der Idee der Schönheit begeistert, wie das Hellenische. Früh huldigte es der sanften Charis, der belebenden Muse, und war ihr ganz ergeben, selbst

ehe die ernste Göttinn der **Weisheit** sich zu ihm wandte. Man kann sagen, dass alle Bildung des Volkes aus dieser Quelle geflossen, und jedwedes Schönste und Beste knüpfte sich an den uralt dorischen Dienst der **Musen**. An den Götterfesten des Zeus sind es Apollons und der neun Schwestern tönende Gesänge, woran die Unsterblichen sich erfreuen; und so bleiben Gesang und Tanz auch den Menschen die Zierde des Mahles. Lieder, welche gesungen werden, die eine fröhliche, anmuthvolle Körperbewegung, der Tanz, begleitet, — das ist der älteste Begriff der Musenkunst. „Wenn das Eigenthümliche der Musik darin besteht, die tiefsten Gefühle auszuhauchen, einer „schönen Seele eine schöne Stimme zu geben, und „um alle Leidenschaften zu spielen, so ist die lyrische Poesie der Hellenen nicht bloss in ihren „äussern Verhältnissen musikalisch, sondern in ihrer innern Natur selbst; so ist sie nicht bloss befreundet mit der Musik, sondern selbst nichts anders, als eine poetische Musik. Wem treten bei „dieser Betrachtung nicht die Wuth des Archilochos, die Zierlichkeit des Mimnermos, die Gluth „der Sappho und des lieberasenden Ibykos vor das „Auge des Geistes? Nicht das Alterthum, die Helden und deren Thaten, waren Stoff des Gesanges, „sondern die Schönheit der Jünglinge, die Blüthe „des Genusses, der Gipfel der Sehnsucht und jedes „lebendigste Gefühl des Augenblickes: denn sie bezeichneten nicht das Unsterbliche mit sterblichen „Worten, sondern das Vergängliche verewigten sie „durch einen Ausdruck, der überall und immer

„edel und reizend erscheinen muss.“ So bezeichnet Friedrich Schlegel, so geistreich als schön, die weltliche Seite hellenischer Musik. *) — Noch höher steigt ihre Bedeutung in religiöser Beziehung. Kein Götterfest war ohne Musik, und an den grossen Volksspielen zu Olympia, Korinth, Delphi, Nemea, feierte sie gleichsam eben so viele Triumphe. Eine Menge berühmter Namen sind uns erhalten. Halbmythisch ist der Ruhm des Orpheus, Thamyris, Amphion, Linos, Marsyas; mehr der Geschichte nähert sich, was von Olympos, Terpander, Karmanor, Krexos, Lasos, Sakadas u. a. erzählt wird. Besonders die reine Einfalt, das echt dorische Element der Musik, die grossen Verhältnisse der Harmonie, wurden von Pythagoras und seiner Schule aufgefasst. Man versuchte eine Anwendung derselben auf das wirkliche Leben, unterdessen der bewegliche Reiz der weltlichen Musik mehr und mehr um sich griff, die Leidenschaften wilder, die Gefühle angespannter und unnatürlicher wurden, und das grosse Leben im Volke von der alten Höhe unaufhaltsam herabsank.

Dies war der Zustand der Dinge, als Sokrates auftrat; und wie sein ganzes Leben ein Kampf war gegen die Verderbtheit und Geistesermattung seiner Zeit, so vereinigten sich auch die von ihm ausgehenden Schulen in dem Bestre-

*) F. Schlegel, über die lyrische Poesie der Hellenen. Werke, Bd. 3, S. 254.

ben, auf die Wahrheit des Erkennens, die sittliche Würde des Lebens, den, durch das ausschliessliche Trachten nach dem Schönen und Gefälligen, entnervten Volksgeist wieder hinzuführen.

Dies ist der Punkt, von welchem Platon ausging. Sein Hauptgesetz war: „das Schöne zum Guten.“ Bei ihm bekämpften sich nicht diese von dem Sophisten unverständig getrennten Ziele alles Strebens; nein sie waren ihm der blühende Gipfel aller Weisheit selbst, und ihr Zusammenseyn in der göttlichen Idee hat nie ein Denker tiefer erkannt und dargethan. „Das Schöne, sagt er, *) ist das Harmonische. Darin findet allein Erzeugen Statt. Das Erzeugen und Hervorbringen aber ist das Eigenthümliche der Poesie, welche alles künstlerische Schaffen in sich begreift, besonders aber Musik und Verskunst. Denn diese nennt man ausschliesslich Poesie.“ **) Dies sind die wahren Dichter, die wie Homer und Hesiodos und die andern guten Sänger, unsterbliche Kinder, ihre Werke, hinterlassen.“ ***) Es gibt nur Eine höchste Schönheit. Sie ist nicht in der Erscheinung, in den einzelnen schönen Dingen; nur im Geiste, durch ein Wissen wird sie erkannt. Sie ist ewig, nicht entstanden und nicht vergänglich, nicht des Zuwachses noch der Verminderung fähig, nicht bedingter Weise schön,

*) Platon. Conviv. p. 206. d. Steph.
**) Ibid. p. 205. c. 209. a.
***) Ibid. p. 210. a.

sondern das Schöne an sich selbst. Die Erkenntniss der schönen Einzeldinge leitet zu ihr hinauf, und diese ist nur in der reinen Liebe möglich. Sie ist der Preis des Lebens, seine wünschenswürdigste Höhe. Wer sie anstrebt, dessen Leben kann nicht mehr leer, eitel, geringfügig seyn. Wer jenes höchste Schöne rein erschaut, der wird nicht Schattenbilder der Tugend, sondern die echte Tugend selbst erzeugen, und so von dem Gotte geliebt und unsterblich seyn.“ *) Siehe da die Hauptsumme jener Belehrung, welche die göttliche Diotima im Gastmahl dem Sokrates gibt. Ueberall erkennen wir hier die bestimmteste Einigung der höchsten Zwecke der Wissenschaft und Kunst. Ihre Quelle war dem Platon allein in Gott, so sollte auch ihre Wirksamkeit auf ihn zurückführen. Allerdings liegt darin eine Annäherung an des Pythagoras Ansicht von der Musik, dass sie die Bildungsgesetze des sittlichen Lebens enthalte, und in diesem Betracht (als Rhythmik) mit der Zahlenwissenschaft im engsten Bunde stehe. Allein Platon hat zuerst die Idee des Schönen als Grund aller Musik aufgestellt, und diese mit der Idee des Guten in Einklang gebracht, um beider Wurzel in Gott nachzuweisen. Hier fand er denn auch die Einigung mit der Idee des Erkennens, der Wahrheit, die nach seiner Ansicht das gesammte Leben des Weisen umfassen muss.

---

*) Platon. Conviv. p. 210. c. e. 211. a. d. 212. a. b.

Doch, wir heben einige Hauptstellen, welche sich auf die Musik beziehen, hervor. — Den Begriff der Musik, als Kunst der Musen, beschränkt Platon durchweg auf Poesie und Harmonik, welches unsere Musik ist, und Orchestik. Im engern Sinne versteht er zumeist Lied und Gesang unter jenem Namen.

Den Anfang machen wir mit einer Stelle aus einem der vorbereitenden Dialoge, dem Protagoras, die indess unbezweifelt Platonische Gedanken enthält. Der Sophist redet dort über Erziehung. Dann fährt er fort: „Die Kitharaspieler sorgen ebenfalls auf ihre Weise für Mashaltung, und geben zu diesem Ende den Knaben, wenn sie so viel spielen gelernt haben, die Lieder vortrefflicher Dichter, sie mit dem Spiel begleitend, und nöthigen so die Seelen der Knaben, sich mit den Rhythmen und Harmonieen zu befreunden, damit sie selbst milder, anständiger und wohlgeordneter, und dadurch zum Reden und Handeln tüchtiger werden. Denn das ganze Menschenleben bedarf der guten Ordnung und Harmonie.“ *)

Dies ist ein Hauptgedanke der grösseren Werke über den Staat und die Gesetze, und zugleich ein Berührungspunkt eigenthümlich Platonischer Ansicht mit dem gesammten Hellenischen Leben.

*) Zusammengezogen aus Plat. Protag. p. 326. a.

„Schon Pythagoras lehrte, dass die Menschenseele eine Harmonie sei, und auch ihr Thun, die sie umgebende Sphäre des Wollens und Vollbringens, bemühte er sich, harmonisch zu gestalten. An ihn sich annähernd, sagt Platon: „Die Götter erbarmten sich der Mühen und Leiden des Lebens und gaben den Menschen Feste und Freude. Alles Junge liebt, von Natur, sich zu regen und zu bewegen. Der Mensch allein erhielt Sinn für den Anstand und die Schönheit der Bewegung, und damit Anlage zu Tanz und Gesang. Diese soll er ausbilden. *) Mit Bezug darauf werden im Folgenden die Chöre angeordnet, welche auf die zarten Seelen der Knaben einwirken sollen, indem sie das süsse und herrliche Leben der Götter preisen, und damit alles Gute und Schöne. Der erste soll den Musen geweiht seyn, und aus den Knaben bestehen. Der zweite, zusammengesetzt aus den Männern und Jünglingen bis zum dreissigsten Jahr, singt den Apollon Päan. Der dritte enthält die Männer von dreissig bis zu sechzig Jahren, welchen die wichtigtsten Gegenstände vorbehalten sind. Er soll an die innere Bedeutung von Gesang und Tanz immerwährend erinnern, wie wir sie aus Erbarmen von den Göttern erhalten, zur Aufrechthaltung und Verbreitung der Harmonie. Dieser Chor, weil er Freude singt, wird dem Dionysos oder Bakchos geweiht. **)

---

*) Plat. Legg. II. p. 654. Tim. p. 47. d.
**) Nach de Legg. II. p. 664. 665.

Aus dieser hohen Ansicht der Musik geht von selbst der Widerspruch hervor, wonach Platon unablässig die gemeine Ansicht derjenigen bekämpft, welche in ihr nur ein Mittel zu Genuss und Lust erkennen. Es thut der Seele wohl, bei dem hocherleuchteten Weisen Stellen zu finden, die noch heute ihre ganze Wahrheit behaupten, und als echtes Gotteswort auch ferner behalten werden. So heisst es im zweiten Buche der Gesetze: „Die Meisten sagen, die rechte Weise der Musik sei, dass sie den Seelen Lust verschaffe. Allein dieses ist durchaus unerträglich und unheilig gesprochen. — Man muss es auf keine Weise gelten lassen, wenn jemand die Musik nach der blossen Lust werthschätzen will, und selbst, wenn es eine Musik dieser Art gäbe, muss man sie im mindesten nicht als tüchtig betrachten und aufsuchen, sondern diejenige, welche mit der Nachbildung des Schönen, der echten Poesie, Gemeinschaft hat.“ *)

Wie bestehen auf dieser Platonischen Wage des Gerichtes so manche Erscheinungen des Tages? — Wie gross ist die Zahl der Meister und Freunde der heiligen Kunst der Harmonie, die nie jenes hohe Wort verletzten? —

Musik ohne Gesang, Leier oder Flöte ohne den tönenden Sänger, stand bei dem Hellenen we-

*) Plat. Legg. II. p. 655. d. 668.

nig im Ansehen, obgleich sie, ungeachtet der Unvollkommenheit ihrer Instrumente, nicht unbekannt waren mit Leistungen dieser Art. So gab es eine Flötenmusik, welche den Sieg des Apollon über den Drachen Python, die Freude des Sieges, den Jubel der Bewohner Delphi's, in mehreren Abtheilungen, die durch besondere Tänze bezeichnet wurden, darstellte. *) Es war etwas Aehnliches, scheint es, wie gewisse neuere Schlacht- und Siegessymphonien. Allein das Vorwalten der technischen Fertigkeit schien den Alten allzubald die Ausartung der Kunst herbeizuführen, und so erklärt sich auch Platon dagegen auf das entschiedenste. Man dürfe vor allem, sagt er, nicht die rechte Bedeutung, den Charakter der Musik, aus dem Auge verlieren, wie es nur allzuoft geschehe, weil „die Dichter schlechter sind als die Musen." Denn nie mögten wohl diese sich dergestalt versündigen, dass sie, Worte der Männer dichtend, dazu Stellungen und Melodien der Weiber fügten, oder, Lieder und Schritte der Freien schaffend, dazu sich sclavischer und unfreier Rhythmen bedienten. Noch weniger würden sie Rhythmus und Geberdenspiel frei und würdig aufstellen, aber dazu Töne und Worte, die ihnen widersprächen. Am wenigsten würden sie Stimmen der Thiere und Menschen, allerlei Tonwerkzeuge und Klänge,

*) Der νόμος πυθικός. S. Strabo Geograph. L. IX. 2. p. 281. Vol. II. ed. Tauchn. Pollux Onomast. IV. 10, 5. Genelli, das Theater zu Athen. Berlin, 1818. p. 108.

zu einem Ganzen zusammenfügen, um Eines, die reine Schönheit, nachzubilden. Nur die Dichter der Menschen haben alles dieses gewaltig verwirrt und ineinander gemengt, und dürften so wohl unersättliches Gelächter den Menschen verursachen, von welchen Orpheus sagt, dass sie „in des Genusses Fülle“ sich befinden. Alles angegebene sehen die Dichter bereits vermischt, und zerren es noch mehr auseinander, indem sie Rhythmus und Tanzstellungen ohne Worte geben, die Worte aber bloss und allein abgemessen, oder auch Melodie und Rhythmus ohne Worte, sich nur des Spiels der Kithara und Flöte bedienend. Es ist aber das Zeichen der mächtigsten Verwilderung, wenn man Leier und Flöte mit grosser Schnelligkeit und thierähnlicher Stärke des Schalles allein für sich, und anders denn als Begleitung bei Gesang und Tanz, auftreten lässt. Abgesondert von diesen sind sie nichts als Musenfeindschaft und Gaukelei.“ *)

Zugegeben die Einseitigkeit dieser Ansicht; — aber was könnte Platon dennoch nicht gegen so manche hochgepriesene Schöpfung und Leistung der allerneuesten Zeit mit dem grössten Recht einwenden! — Wo ist das Land, in welchem wir nicht noch immer in Theatern und Concertsälen den allgemeinsten Beifall, der nur den tief empfundenen grossgedachten Tönen der wahren Mei-

*) Ἀμουσία καὶ δαυματουργία. Plat. Legg. II. p. 670.

ster gebührte, mitunter an Fingerfertigkeit, Triller, Läufer und Verzierungen verschwenden sehen? — Und gibt es nicht Setzer, ja vergötterte Genies, deren Lorbeerkranz zum grössten Theile nur aus jenen Eintagsblumen besteht? — Wie können wir ihr Wirken denn anders benennen, als eitel Musenfeindschaft und Gaukelei? — O Platon! Platon! —

Um nun dergleichen Unwesen Einhalt zu thun, will Platon, in seinem idealen Staate, Richter über die Musik bestellen. Die Stelle ist höchst wichtig. „Ich gebe, sagt der Athener dort, in so fern der Menge Recht, dass man die Musik nach der Lust beurtheilen soll, nur nicht nach der Lust eines gewöhnlichen Menschen; sondern das wird die schönste Musik seyn, welche die Besten und Vollkommenen erfreut. Vor allen, wenn es Männer von Geist und Tugend sind. Tugend aber verlangen wir von dem Richter der Musik, weil er sowohl die übrige Einsicht besitzen muss, als auch vor allem Mannhaftigkeit. Denn ein tüchtiger Richter soll nicht erst von einem andern das Urtheil erfragen, noch vor dem Getümmel und der Verkehrtheit der Menge sich entsetzen. Er darf nicht die Sache erkennen, und dann mit demselben Munde, womit er die Götter vor dem Urtheil zu Zeugen der Wahrheit anrief, aus Feigheit einen unwahren Spruch fällen. Denn nicht als Schüler, sondern als Lehrer der Menge sitzt er zu Gericht, und soll als solcher denjenigen widerstreben, welche nicht auf die rechte

Weise den Hörern Lust erregen.“ *) Im Folgenden erklärt sich Platon auf das Bestimmteste gegen mancherlei Neuerungen seiner Zeit in Tänzen und Musik **), die nur durch die ewig wandelbare Lust veranlasst seien, womit er auf die auch sonst ***) verrufene Weichlichkeit und Leidenschaftlichkeit der neuern Schule eines Timotheos, Phrynis u. a. hindeutet, und schliesst mit dem denkwürdigen Worte: „Dinge, die unheilbar und im Bösen schon weit vorgeschritten sind, zu tadeln, ist nie angenehm, nicht selten aber nothwendig.“

Nicht minder reich an Belehrung über das Wesen und den Zweck der Musik ist das Werk vom Staate. Anfangs erscheint der Weise beinahe als ein Feind der Musenkünste. Die hellenische Poesie, insbesondere Homer, ist ihm zu sehr in der Nachahmung des fehlerhaften menschlichen Treibens befangen, zu wenig auf die göttliche Idee gerichtet, ja nicht selten die ärgste Feindin derselben, indem sie von Göttern und göttlichen Dingen Menschliches und zum Theil Unwürdiges aussagt. Daher Homer, von welchem er anderswo †) gesteht, dass er allein Griechenland gebildet habe, aus dem Staate Platons verwiesen wird. Desto mehr Beachtung verdient das ehrenvolle

*) Plat. Legg. II. p. 659.
**) Ibid. p. 660. b.
***) Plutarch. de Musica pag. 656. Steph. Schol. Aristoph. all.
†) Plat. Rep. X. p. 607. a.

Zeugniss, das der Philosoph gleich darauf, im dritten Buche, der Musik gibt. „Darum, sagt er, ist die Erziehung in der Musik die wirksamste, weil Rhythmus und Harmonie am tiefsten in das Innerste der Seele eindringen, sie am mächtigsten ergreifen, und ihr Wohlanständigkeit geben. Wer in ihr erzogen ist, der wird das Verfehlte und Unrechte am schärfsten entdecken und mit Recht verabscheuen, das Schöne aber preisen, mit Freuden in die Seele aufnehmen, sich daran stärken, und so selbst schön und gut werden.“ *) Bald darauf setzt er auseinander, aus welchen Theilen der Gesang bestehe. Es sind diese drei: die Worte, die Harmonie, der Rhythmus. Ueber die Worte hat er gehandelt. Nun verbreitet er sich ausführlich über Harmonie und Rhythmus. Er verschmäht die weichliche Lydische und Phrygische Tonart, und entscheidet sich durchaus für die einfache, männliche Gesangsart der Dorier. Man erkennt in dieser ganzen Erörterung **) zweierlei: den ächt-dorischen, ernsten Sinn, aus welchem Platons gesammte Ansicht des Lebens und des Staates hervorgegangen, und die tiefe Einsicht und Sachkenntniss, womit er in das Wesen der alten Musik eingedrungen ist. Dies springt in die Augen, so wenig wir auch über das gesammte Wesen der alten Musik selbst wissen. ***)

---

*) Plat. Rep. III. p. 402. coll. p. 400. d.
**) Ibid. p. 398. sq.
***) Der Masstab aller künstlerischen Beurtheilung ruht nirgends, als in der wirklichen Anschauung, folglich für die Musik im Hören. Dies gerade findet nun

Platon kommt auf diesen Gegenstand zurück, wo er im siebenten Buche des Staates von der Bedeutung der einzelnen Wissenschaften für Menschenbildung redet, eine Darstellung, welche zu dem Tiefsinnigsten gehört, was über den Zusammenhang und Geist alles Wissens je gesagt worden ist. Alle Wissenschaften sind ihm auf die Erkenntniss des höchsten Einen und Unsichtbaren, der göttlichen Idee, gerichtet. Je mehr eine jede dahin führt, desto höher wird sie geschätzt. Dahin gehört vorzüglich die Astronomie, so viel Ungöttliches und Schwaches ihr auch anhängt. Mit ihr aber ist die Musik schwesterlich verbunden. Hier wird offenbar auf die Harmonie der himmlischen Körper, den Sphärenklang des Pythagoras, gezielt. Viele Musiker freilich, fährt Platon fort, verkennen diesen geheimnissvollen Zusammenhang mit dem Höchsten, das die Menschen erblicken können. Ihr Verfahren wird mit bewunderungswürdiger Mimik geschildert, wie sie, die Leier stimmend, immer schärfer hinhören, wunderliche Zwischentöne hervorrufen, an den

---

für uns in Bezug auf die Griechische Musik, stelle man sich, wie man will, nicht mehr Statt. Diesen Mangel vermag keine Phantasie oder Beweisführung aus andern Mitteln zu ersetzen. Wer die Sache scharf bedenkt, muss deshalb nothgedrungen sich zu der von Gfr. Weber, Theorie der T. Bd. IV. S. 141. so geistreich als wahr ausgesprochenen Ansicht bekennen. Auf ähnliche Weise urtheilte der grosse F. A. Wolf in s. Darst. der Alterthumswissenschaft, Museum der Alt. Bd. I. S. 65. *S. nach F. Thiersch, Einleitung zum Pindar. Genelli, Theater zu Athen, S. 109 f. Boeckh, de Metris Pindari.

Anm. d. Vf.

Wirbeln schrauben, die Saiten auf- und abzerren, indess sie an dem Hauptfehler leiden, dass sie „die Ohren dem Geiste vorziehen *)." Solche Untersuchungen, bemerkt Platon, seien an sich recht lobenswerth, wenn sie nur auf das Schöne und Gute gerichtet werden, sonst aber sehr unnütz. — Kaum lässt sich zweifeln, dass er hier eben so wohl auf die allzu chromatische Tonsezzung, deren sich die Harmoniker jener Zeit beflissen, als auf die Spitzfindigkeiten späterer Pythagoreer deutet, sogenannter Pythagoristen, die ihre Harmonieen und Zahlen für die geheimnissreiche Quelle unerhörter Wissenschaft ausgeben mochten.

Konnte Platon seine Verehrung für die Musenkunst, die Anerkennung für ihre unbegreifliche Gewalt, schöner an Tag legen, als indem er sie mit der Sternkunde zusammenstellte? Wozu mehrere Stellen anführen, deren Inhalt in dem Angeführten schon eingeschlossen ist, so viele ihrer auch noch vorkommen? — Höher lässt sich einmal auf dem antiken Standpunkte die Bedeutung der Kunst nicht fassen, und so bewährt sich überall, dass Platon der Musik vor der bildenden Kunst den Vorzug einräumt, so wenig er auch der letztern ihre Würdigkeit streitig macht. Aber die Musik wirkt tiefer und unmittelbarer auf die Seele ein, sie ist Harmonie und schafft Harmonie, die Fülle des göttlichen Lebens.

*). Rep. Plat VII. p. 529—531. e.

Nur Eine Stelle haben wir absichtlich bis jetzt aufgespart, weil sie diese Wahrheit ahndungsreicher und unverkennbarer ausspricht, als eine der vorhergehenden. Sie findet sich in dem tiefsinnigen, nie ganz zu ergründenden Timäus, der uns ein Bild der Platonischen Naturwissenschaft darbietet. Hier *) wird die Weltschöpfung und Bildung, und besonders die Erschaffung der Weltseele dargestellt. Platon bedient sich zu diesem Zwecke gewisser Zahlen, deren Bedeutung lange Zeit hindurch allen Erklärern des Platon die unauflöslichste Aufgabe schien. Da gelang es zuerst A. Böckh's geistreicher Forschung, das Geheimniss zu enthüllen. Er fand, dass diese Zahlen nichts mehr und nichts weniger seien, als die mit einander verknüpften Tonverhältnisse der beiden ältesten Griechischen Tonsysteme oder Tetrachorde. Also erschien die Bildung der sichtbaren Welt und das allmächtige Gesetz, die lebendige Kraft der Natur, die Weltseele dem pythagorisirenden **) Platon nicht anders, als unter dem Bilde einer musikalischen Harmonie. Das Ineinanderseyn des Einen und Vielfachen, des Begränzenden und Begränzten, des Schaffenden und Geschaffenen konnte er nur so sich vorstellen, dass er die Grundgesetze der Harmonie, wie er sie kannte, in ihrer Ursprünglichkeit dabei angewendet dachte. Auch die zunächst folgende

*) Plat. Tim. p. 35. 36. Böckh, in Creuzers Stud. III. S. 23 fg. Heidelb. 1807.

**) Böckh's Philolars. S. 69 ff. F. Schlegel, Werke. Bd. III. S. 112 f.

Stelle über die Musik, obgleich nur Bestätigung des bereits Mitgetheilten, ist sehr schön. „Stimme und Rede sind uns um der Harmonie willen gegeben. Die Harmonie aber hat verwandte Bewegung mit dem innern Umschwunge der Seele, und scheint uns demnach nicht zu verstandloser Belustigung, wie jetzt geschieht, tauglich, sondern um den unharmonischen Umschwung in uns zu ordnen und mit sich selbst in Einklang zu bringen. So ist uns auch der Rhythmus wegen der unmetrischen und anmuthlosen Beschaffenheit der meisten Verhältnisse in uns, zur Hülfe von den Musen gegeben.“ *) Und nun schreitet er zur fernern Weltbildung, und redet mit Begeisterung von den Geheimnissen alles Lebens.

Also — Harmonie und Musik befreundet uns, meint Platon, dem Weltgeist. Wer ihnen sich ergibt, der tritt dadurch dem Göttlichen bereits näher. Darum empfiehlt er überall nichts dringender, als Liebe zur wahren Musenkunst und Reinhaltung derselben von irdischer, unheiliger Beimischung. Es war ihm der Lebenspunkt, wo Schönheit und Güte, Genuss und Wahrheit sich auf das Innigste berührten, und so hat er, wie Pythagoras, der Göttin der Harmonie von allen das reinste Opfer gebracht. Aus keinem andern Grunde lässt er auch die göttliche Stimme dem Sokrates in den trüben Nächten vor seinem Heim

*) Plat. Tim. p. 47. c. d.

gange wiederholt zurufen: „**Sokrates, treibe Musik!**" *) Sie allein, scheint es, von allen irdischen Künsten, war himmlisch genug, dem Sterbenden die letzte Weihe zum Eingange in die reine Welt alles Wahren und Göttlichen, das unaussprechliche Jenseits, dem sein Leben geheiliget war, zu ertheilen. Es war wie der heilige Blumenkranz, mit dem zuletzt, in den Geheimnissen der alten Religion, die Eingeweihten das Haupt umwanden, um nunmehr ganz im Dienste des Gottes zur Anschauung des Allerheiligsten zu gelangen.

Platon kann mit Recht als der sonnige Gipfel des geistigen Lebens im Alterthum betrachtet werden. Höher, als er, hat keiner vor ihm in den Aether des Denkens und Phantasirens über die tiefsten Geheimnisse des Wissens und Lebens sich aufgeschwungen. Seine Ansicht aller Kunst und Musik ist mehr und mehr auf alle bessern Menschen übergegangen, und so klingt sie auch in neuern Zeiten, wohin sich das Auge wendet, von dem Munde aller Geistreichen und Gefühlvollen, wie eine ewige Eccho. Unverkennbar haben die grössten Geister, auf der Höhe der Kunst, bewusst und unbewusst, dieser göttlichen Idee von der Einheit des Schönen und Guten zu allen Zeiten gehuldigt, und Dichter und Denker vereinigen ihre Bemühungen, sie zu verherrlichen. Wer

*) Platon. Phaedon. p. 61. a. ib. Wyttemb. p. 127.

nennt ihre Namen! — Mit Stolz und Freude dürfen wir uns gestehen, dass es vorzugsweise Deutsche sind, welche auf diese Weise dem Schönsten reine Huldigungen darbrachten.

Und hier sei es erlaubt, vor allen Deiner zu gedenken, verklärter Solger! Wenn je das Leben eines Mannes Einer Idee heilig war, so war das Deinige dieser höchsten Erkenntniss alles Grössten und Besten, recht auf Platons Weise, rein hingegeben! O dass dein Geist redete aus deinen Werken *), mit feurigen Zungen in die Seelen der Jünglinge dränge, und stets höher die heilige Glut für ächte Schönheit und Kunst anfachte! — Bleibe bei uns, Du zu frühe Verklärter! Es will Abend werden.

Auch Deiner soll nie vergessen werden, hochgesinnter Herder! Wer kann Dein Gedicht „Saitenspiel“, die rührende Frage an die tönenden Saiten, die Verse:

„Verhall', o Stimm', ich höre
Der ganzen Schöpfung Lied,
Das Seelen fest an Seelen,
Zu Herzen Herzen zieht.

---

*) K. W. F. Solger, † als Prof. der Philos. zu Berlin 1819., Verf. des Erwin, über das Schöne und die Kunst. 1815. Gespräche, 1817. Nachgeb. Schriften und Briefwechsel. Herausg. v. L. Tieck und F. v. Raumer. 2 Thle. 1826.

In ein Gefühl verschlungen
Sind wir ein ewig All,
In Einen Ton verklungen
Der Gottheit Wiederhall!"

ohne eine heilige Bewegung lesen? Wahrlich hier ist Platon, oder nirgends.

Wie schön und zart hat L. Tieck im Phantasus,*) das sehnsuchtsvolle, dem Himmel zugekehrte Auge der Musik gezeigt!

Und Jean Paul, — ist es nicht ergreifende Seelenmusik, was seine schönsten Gedanken im innersten Kern athmen? — Nur Eine seiner seelenvollsten Aeusserungen über Musik stehe hier.

„O ihr unbefleckten Töne, wie so heilig ist eure Freude und euer Schmerz! Denn ihr frohlockt und wehklagt nicht über irgend eine Begebenheit, sondern über das Leben und Seyn, und euerer Thränen ist nur die Ewigkeit würdig, deren Tantalus der Mensch ist. Wie könntet ihr denn, ihr Reinen, im Menschenbusen, den so lange die erdige Welt besetzte, euch eine heilige Stätte bereiten, oder sie reinigen vom irdischen Leben, wäret ihr nicht früher in uns, als der

---

*) L. Tieck's Phantasus. Bd. I. S. 466. III. S. 230 f. Anklingend, wiewohl nur als schwächerer Nachhall, ist, was in E. Th. A. Hoffmann's Schriften (Kreisleriana, Serapionsbrüder etc.) über diesen Gegenstand vorkommt. —

treulose Schall des Lebens, und würde uns euer Himmel nicht angeboren vor der Erde?" *) —

Rede zum Schlusse noch ein Britte, der phantasiereiche Sänger der Lalla Rookh, **Thomas Moore**,

Oh Love, Religion, Music-all
That's left of Eden upon earth —
The only blessings, since the fall
Of our weak souls, that will recall
A trace of their high, glorious birth —
How Kindred are the dreams you bring!
How Love, though unto earth so prone,
Delights to take Religion's wing,
When time or grief has stain'd his own!
How near to Love's beguiling brink,
Too oft, entranc'd Religion lies!
While Music, Music is the link
They both still hold by to the skies,
The language of their native sphere,
Which they had else forgotten here. **)

Nur schüchtern wagt, neben so viel Schönheit, sich die Uebersetzung hervor:

O Liebe, Religion, Musik, allein
Auf Erden noch bewahrt ihr Edens Spur, —
Den einz'gen Segen, uranfänglich rein,
Seitdem der Sünd' erlag die Staub-Natur, —

---

*) Jean Paul. Flegeljahre. Th. 2. S. 70. Werke. Bd. 27. N. A.

**) Th. Moore, Loves of the Angels. III. Storg. p. 111. Berlin edition.

Wie herrlich unsern frühern Glanz bezeugen
Noch eure Träume, die sich fest umschlingen!
Wie jauchzt die Liebe, sonst der Erde eigen,
Auf der Religion geweihten Schwingen,
Wenn Zeit und Schmerz die ihren grausam beugen,
In ewigklaren Aether einzudringen!
Zu oft verpaart mit süsser Lieb' Entzückung
Sich hoher Andacht heiligste Entrückung!
Indess Musik, Musik an Himmelshöhen
Sie beide knüpft mit ihrem Zauberbande,
Und klingt, dass nicht Erinn'rung mög' vergehen,
Ein Himmelslaut aus heil'gem Jugendlande!

Dr. *Ds.* *)

*) Der geistreiche und kenntnisreiche Herr Verfasser dieses Aufsatzes, der sich in mehren seiner früheren Aufsätzen mit seinem ganzen Namen unterzeichnet hat, (namentlich Cäcilia 5. Bd., [Heft 17], S. 61-76) ist hinreichend rühmlich bekannt, um auch von den verehrlichen Lesern der Cäcilia auch da erkannt zu werden, wo er sich, wie hier, blos mit den Anfangbuchstaben seines Namens unterzeichnet.

D. Rd.

A n z e i g e

einer

viele neue Entdeckungen enthaltenden Abhandlung des Herrn Doctor Wilhelm Weber in Halle, über die Gesetze der Zungenpfeifen.

Von

Dr. E. F. F. C h l a d n i. *)

Bey weitem die Mehrzahl der auf Universitäten erscheinenden Dissertationen gewährt keine Ausbeute für die Vermehrung unserer Kenntnisse, und dient nur, zu zeigen, dass der Verfasser sich die, für seinen Zweck nöthigen Kenntnisse oder Fähigkeiten erworben habe. Eine ehrenwerthe Ausnahme von dieser Mehrzahl macht aber die Schrift des Herrn Dr. W i l h e l m W e b e r, welche er am 10. Febr. d. J., um sich zu Vorlesungen zu habilitiren, in Halle öffentlich vertheidigt hat;

> *L e g e s o s c i l l a t i o n i s oriundae, si duo corpora diversa celeritate oscillantia ita conjungantur, ut oscillare non possint, nisi simul et synchronice, exemplo illustratae t u b o r u m l i n g u a t o r u m.* (40 S. in 4., nebst 1 Kupfert.)

---

*) Vergl. Cäcilia 6. Bd. (Heft 24), S. 308.

Wiewohl der Inhalt dieser Schrift, sehr erweitert, nebst noch vielen andern akustischen Untersuchungen, auch in einer Fortsetzung der Wellenlehre wird vorgetragen werden, so wird es doch wohl nützlich seyn, hier Einiges davon kurz mitzutheilen, und dadurch zu einem baldigen Bekanntwerden so vieler neuentdeckter Naturgesetze Einiges beyzutragen.

Ueber die Schwingungen der Luft in Labialpfeifen (oder Flötenwerken) hatte man schon längst gute Untersuchungen von L. Euler, Lambert, Daniel Bernoulli und Andern, und in neuerer Zeit haben besonders die beyden Brüder E. H. und W. Weber in ihrer vortrefflichen Wellenlehre, und Savart in den *Annales de Chimie*, Vieles zu noch besserer Kenntniss dieses Gegenstandes beygetragen; aber von den Gesetzen der Zungenpfeifen (oder Rohrwerke) wusste man, (wie auch Gfr. Weber schon in seiner Theorie der Tonsetzkunst 2. Aufl. 1. Bd. Seite 4 erwähnt) fast gar nichts, *) ehe die bey-

*) Zur Verdeutlichung wiederhole ich hier Einiges von dem was ich auch im ersten Hefte dieser Blätter, in meiner Abhandluug über die menschliche Singstimme, S. 92 und ffg. über diesen Gegenstand angeführt. Auch dort habe ich die Bemerkung wiederholt, dass, nach dem bisherigen Stande unserer akustischen Kenntnisse, es noch ganz zweifelhaft sei, ob man unter andern das Aeolodicon, ob man die Zungenpfeifen der Orgel — ja ob man sogar das Clarinett und ähnliche Instrumente, als Blasinstrumente im eigentlichen Sinne des Wortes, nämlich als solche zu betrachten habe, in welchen die Luftsäule als der eigentlich tongebende, die Ton-

den Brüder **Weber** uns in ihrer Wellenlehre Auskunft darüber gegeben haben. Die hier anzuzeigende Schrift enthält nun viele merkwürdige Ergebnisse von neuen Forschungen, bey welchen

---

höhe selbständig bestimmende Körper wirke. Ich sage am angef. O. darüber Folgendes: „Denn was „zuerst das Aeolodicon betrifft, so ist es augen-„scheinlich und unbezweifelt, dass bei diesem allein „die Zunge der tönende Körper, der daran vorbei-„streichende Wind aber nur das Reizmittel ist, durch „dessen Reibung die Zunge auf ähnliche Art in „Schwingung versetzt wird, wie die Saiten der Vio-„line durch die Reibung des Bogens.

„Aber auch die Rohr- oder Zungenwerke unse-„rer Orgeln sind, wie ich bereits au einem anderen „Orte nachgewiesen, (zuerst in der Leipziger allg. „musikal. Zeitung v. 1816 Seite 35, und in meiner „allgemeinen Musiklehre S. 5, und ausführlicher in „m. Theorie der Tonsetzkunst, 2. Auflage, 1824, 1. „Bd. S. 4. und in der Encyclopädie d. Wissensch. „u. K. von Ersch, 10. Bd. S. 327,) ungeachtet ihrer „äusseren Aehnlichkeit mit anderen Orgelpfeifen und „sonstigen Blasinstrumenten, ihrer Wesenheit nach „doch keineswegs wirkliche Blasinstrumente. Auch „hier will ich, um allgemein verstanden zu wer-„den, den des Orgelbaues Unkundigen die wesent-„liche Beschaffenheit der befraglichen Gattung von „Pfeifen mit wenigen Worten beschreiben.

„Die Orgelpfeifen sind von zwei Hauptgattungen. „Die erste Gattung, welche in der Kunstsprache „**Flötenwerke**, oder kurzweg **Flöten**, auch „**Labialpfeifen** (französisch *tuyaux à bouche*) heis-„sen, sind solche, welche mit einem Mundstück an-„geblasen werden, das im Wesentlichen ganz so be-„schaffen ist, wie das Mundstück eines Flageolets, „einer *flûte douce*, oder eines gewöhnlichen Kinder-„pfeifchens, nämlich so, dass ein, durch eine enge „Ritze des Mundstückes, an einem Ende der Röhre „einströmender Luftstrahl die in derselben enthal-„tene Luftsäule der Länge nach in Schwingung ver-„setzt und also ertönen macht. Dass Pfeifen dieser „Art Blasinstrumente im eigentlichen Sinne sind, „versteht sich von selbst.

„Es gibt aber eine zweite, von der erstbeschrie-„benen ganz verschiedene Gattung von Orgelpfeifen, „die man Rohrwerke, Schnarrwerke, Zungenwerke,

nichts willkührlich angenommen, sondern alles auf sehr genau angestellte, und sehr vervielfältigte Experimente gegründet ist.

„Zungenpfeifen, französisch *tuyaux à anche* nennt. „Bei diesen entsteht der Klang dadurch, dass man „einen Luftstrom über ein, am einen Ende befestig„tes Streifchen Messingblech (die Zunge, Zungen„blatt, *anche*), hinstreichen, und dadurch ungefähr „auf ähnliche Weise, wie beim Aeolodicon, dasselbe „zum Ertönen bringen lässt. Wer nicht Gelegen„heit hat, sich dies an einer wirklichen Orgelpfeife „dieser Gattung anschaulich zu machen, der darf „nur ein gewöhnliches Kindertrompetchen aus ein„ander nehmen, welches nichts anders als eine Zun„pfeife ist. Auch der sogenannte Schnabel des Cla„rinettes, mit dem darauf gehefteten Blatte, kann „zur Versinnlichung einer solchen *anche* dienen, wie „dieser Theil des Instrumentes im Französischen „denn auch wirklich *anche* genannt wird.

„Von dieser Gattung von Pfeifen habe ich nun „am angef. Orte die Behauptung aufgestellt, dass bei „ihnen keineswegs, wie bei eigentlichen Blasinstru„menten, z. B. den Labialpfeifen, der Flöte, der „Trompete, dem Horn, dem Flageolet u. dgl. die in „ihrer Röhre enthaltene Luftsäule als tongebender „Körper anzusehen ist; und es ergiebt sich dieses „sehr offenbar daraus, dass die Höhe des Tones „einer solchen Pfeife fast gar nicht von ihrer Länge „abhängt, indem man aus sehr kurzen Pfeifen die„ser Gattung sehr tiefe Töne hervorbringen kann, „und umgekehrt, und z. B. in dem Orgelregister, „welches, gleichsam ominös, den Namen *vox humana*

„trägt, die Pfeife, welche das achtfüssige C

„angiebt, auf manchen Orgeln nur 8 Zoll lang ist, „nach Schlimbach § 128, sogar zuweilen noch „kürzer. — Schon hiernach ist es offenbar, dass in „Zungenpfeifen die Tonerzeugung keineswegs rein „nach Art der eigentlichen Blasinstrumente geschieht „und es braucht nicht einmal noch weiter in Erwä„gung zu kommen, dass man aus einer und derselben „Zungenpfeife, bei gleich bleibender Länge und Ge„stalt ihrer Röhre und somit auch ihrer Luftsäule, „bald tiefere bald auch nach willkürlichen Abstu„fungen, viel höhere Töne erklingen lassen kann, in-

Zu Anfange der Schrift wird richtig bemerkt, dass der gewöhnliche Begriff von einem Schalle etwas zu erweitern ist. Die nächste Ursache der

---

„dem man nur das in ihr schwingende Zungenblatt, „mittels des zu diesem Behuf angebrachten Drathes, „der sogenannten Stimmkrücke, bald verlängert, „bald verkürzt, indess auch bedeutende Verlängerungen oder Verkürzungen der Pfeifenröhre, bei „unverändert bleibender Zunge, keine merkliche Erhöhung oder Erniederung des Tones bewirken. „Alles Beweis genug, dass nicht, wie bei eigentlichen Blasinstrumenten, die Länge der von der „Röhre begränzten Luftsäule, sondern die Zunge „den Ton giebt und die Tonhöhe bestimmt.

„Anders ist es freilich beim Clarinett, welches „zwar, wie wir oben selbst erwähnten, durch eine „ähnliche Zunge, wie die Rohrwerke, zur Ansprache gebracht wird, bei welchem aber die Länge der „Röhre allerdings von so grossem und so entscheidendem Einfluss auf die Tonhöhe ist, dass das ganze Tonspiel dieses Instrumentes hauptsächlich auf „dem Verlängern und Verkürzen der Röhre mittels „Öffnung und Schliessung der Tonlöcher beruht. „Beim Ansprechen der Clarinetttöne scheinen nämlich die Erzitterungen des Blattes blos als Reizmittel zu dienen, um die in der Röhre enthaltene Luftsäule zu den ihrer Beschaffenheit eigenthümlichen „Vibrationen anzuregen, welchemnach denn das Clarinett, und eben so auch das Fagott, die Oboe und „andere ähnliche Instrumente, allerdings als eigentliche Blasinstrumente, ganz dieselben Erscheinungen, namentlich die Abhängigkeit der Tonhöhe von „der Länge der Röhre, zeigen, welche als unterscheidendes Kennzeichen eigentlicher Blasinstrumente anzusehen ist.

„Auch von Zungenpfeifen von bedeutender „Länge, ist vielleicht Aehnliches zu sagen, indem „bei diesen vielleicht, auf ähnliche Weise wie bei den „ebenerwähnten Instrumenten, die bedeutende Länge der Luftsäule, vermöge ihrer beträchtlichen Masse, gleichsam das Übergewicht über die schwache Zunge gewinnt und, statt die dem Blatte beliebigen Schwingungen anzunehmen, vielmehr dasselbe nöthigt, sich nach ihr zu richten und in der ihr „angemessenen Geschwindigkeit zu schwingen: dass „aber, wenigstens bei kürzeren Zungenpfeifen,

Schallempfindung sind zwar allemal fortschreitende, zum Ohre gelangende Schwingungen oder **Wellen**, aber die entferntere Ursache besteht nicht immer in stehenden Schwingungen eines elastischen Körpers, wie man sich gewöhnlich vorgestellt hat, sondern sie kann ebensowohl auch in einer schnellen Folge von Schlägen anderer Art bestehen, wie z. B. bey dem Schwirren oder Sumsen fliegender Insekten, durch Muskelbewegung, bey den unangenehmen, aber doch bestimmbaren Tönen, die man bey dem Zerreissen eines seidenen Zeuges hört, durch die schnell auf einander folgenden Zerreissungen der Fäden, bey der Sirene des Baron *Cagniard Latour*, durch Unterbrechung der Strömungen einer elastischen oder tropfbaren Flüssigkeit, u. s. w. — So hängt auch bei Zungenpfeifen der Ton von den abwechselnden Oeffnungen und Verschliessungen der Zungenöffnung und den dadurch verursachten Unterbrechungen der Luftströmung ab.

Nachdem in der Einleitung hierüber Einiges gesagt ist, werden alle Blasinstrumente in drey Klassen getheilt: 1) wo die Luftstrecke stehende Schwingungen macht, (Labialpfeifen und

---

„die Tonhöhe wesentlich nur von der Beschaffenheit „des Zungenblattes, und nicht von der Länge der „Luftsäule abhängig sei, ist aus dem Vorerwähnten „gewiss ganz offenbar.“ Die näheren und besseren Aufschlüsse enthält nun die hier angezeigte W. Weber'sche Schrift, — und noch erschöpfender und zusammenhängender dürfen wir sie von der Fortsetzung der Wellenlehre erwarten.

Gfr. Weber.

Flöten, 2) wo der Luftstrom durch stehende Schwingungen einer Lamelle periodisch unterbrochen wird, (Zungenmundstücke, Pfeifen mit dem Munde, vielleicht auch die menschliche Stimme), 3) wo der Klang auf beide Arten zugleich hervorgebracht wird, nämlich theils durch stehende Schwingungen einer Lamelle, theils durch Unterbrechungen des Luftstromes (Zungenpfeifen, Oboe, Fagott, Klarinette etc.)

Hierauf werden die Zungenmundstücke und die Labialpfeifen beschrieben, und deren Gesetze kurz angegeben.

Im ersten Theile werden die Gesetze und Bedingungen angegeben, nach welchen die in einer Röhre befindliche Luft, und eine metallene Lamelle, die für sich mit verschiedener Geschwindigkeit schwingen, auf einander so wirken, dass ihre Schwingungen gleichzeitig werden. Hier ist nur von der einfachsten Verbindung eines Mundstückes und einer Röhre die Rede, da die Untersuchungen solcher Instrumente, wo das Mundstück unvollkommener ist, oder die Lippen dessen Stelle vertreten, wie auch der mit Seitenlöchern versehenen Instrumente, weit schwieriger sind.

Alle Arten, wie durch Verbindung eines Zungenmundstückes mit einer Röhre der Klang kann hervorgebracht werden, lassen sich in 3 Klassen theilen, nämlich

1) wo der Luftstrom die Zungenöffnung zu verschliessen strebt, welches auf dreyerley Art geschehen kann, nämlich durch Druck auf die Zunge von aussen nach innen, oder durch Zug von innen nach aussen, oder auch so, dass die Zunge auswendig mit schwingender Luft umgeben ist;

2) wo der Luftstrom die Zunge von der Oeffnung zu entfernen strebt, entweder durch Druck von innen nach aussen, oder Durchzug von aussen.

3) wo der Luftstrom die Zungenöffnung zu verschliessen strebt, und zugleich das andere Ende verschlossen ist, und die Luft nicht durch die Röhre geht.

Der nothwendigen Kürze wegen ist, in dieser Schrift, nur die erste Klasse der Klanghervorbringungen abgehandelt, und von den beyden andern nur Wenig gesagt, da das Ganze, nebst noch andern Untersuchungen in der Fortsetzung der Wellenlehre vorgetragen werden soll.

Die, nach der Angabe von Strohmann in der Leipziger allg. Musikal. Zeitung XIII. Jahrg. N. 9. eingerichteten Mundstücke, werden beschrieben und gezeigt, wie die, vermittelst eines solchen Mundstückes in einer Zungenpfeife hervorgebrachten Klänge, bald mit denen einer offenen Pfeife, bald mit denen einer gedeckten Pfeife überein kommen können.

Die Schwingungen der Zunge und die der Luft sind allemal gleichzeitig; es wird nämlich entweder die Zunge von der Luft, oder die Luft von der Zunge gezwungen, deren Schwingungen anzunehmen, oder sie ändern einander gegenseitig ab.

Die Höhe des Tones hängt im Allgemeinen von der Beschaffenheit des Mundstückes ab, in Hinsicht auf die Octave, in welcher er sich befindet, so wie auch die Zahl der Schwingungsknoten, welche sich in der Röhre bilden. In den Fällen, wo eine Zungenpfeife zwey Töne geben kann, giebt sie den einen als offene, den andern als gedeckte Pfeife.

Für die gegenseitigen Abänderungen der Schwingungen der Zunge und der Schwingungen der in der Zungenpfeife enthaltenen Luftstrecke werden folgende Gesetze angegeben:

1) Wenn beyde einerley Töne geben, findet keine Veränderung Statt.

2) Wenn die Röhre eine solche Länge hat, dass sie als offene Pfeife den Ton des Mundstükkes als Grundton oder als einen der Flageolettöne geben kann, so giebt die Zungenpfeife, wenn sie gezwungen wird, als gedeckte Pfeife zu tönen, den Ton, welcher von dem der Zunge am weitesten entfernt ist, also den Grundton eine Octave $\frac{2}{1}$ tiefer, den mit einem Schwingungsknoten um

eine Quarte, oder $\frac{4}{3}$, den mit 2 Schwingungsknoten um $\frac{6}{5}$ oder eine kleine Terz tiefer, u. s. w. (welches weiter erklärt wird). Die Zunge giebt hier fast ganz nach, und die Luft nur wenig.

3) Wenn die Zungenpfeife eine solche Länge hat, dass, wenn man sie als offene Pfeife betrachtet, ihre Schwingungszahl von der Schwingungszahl der Zunge möglichst verschieden ist, so ändert die Zunge ihre Schwingungszahl fast gar nicht, und zwingt die Luft, ihre Schwingungen anzunehmen. Ohne Schwingungsknoten wird alsdann der Ton ungefähr um eine Quinte $\frac{3}{2}$ höher seyn, als die Luftstrecke ihn an sich, vermöge ihrer Länge, würde geben können, und bey einem Schwingungsknoten um eine grosse Terz $\frac{5}{4}$, bey zwey Schwingungsknoten um $\frac{7}{6}$ höher, u. s. w.

4) Wenn die Zahl der Schwingungen, welche einer gedeckten Pfeife zukommt, zwar von der Schwingungszahl der Zunge verschieden ist, aber weniger, als in dem unter Num. 1 erwähnten Falle, ändert sowohl die Luft, als die Zunge, die ihr eigene Schwingungszahl, und zwar so, dass die Schwingungszahl der Luft nur um ein Weniges vermehrt, aber die der Zunge beträchtlich vermindert wird; es werden also, nachdem die Verschiedenheit grösser oder geringer ist, ohne Schwingungsknoten alle Töne Statt finden können, die zwischen den Ton der Zunge und dessen tiefere Octave $\frac{2}{1}$ fallen, bey einem Schwingungsknoten die zwischen dem Tone der Zunge

und dessen tiefere Quart $\frac{4}{3}$, bey drey Schwingungsknoten die zwischen dem Tone der Zunge und dessen tiefere kleinere Terz $\frac{6}{5}$ u. s. w.

5) Wenn die Schwingungszahl der Zunge von der, welcher in einer offenen Pfeife Statt findet, verschieden ist, aber nicht so sehr, wie in Num. 3, so ändert sowohl die Zunge als die Luft ihre Schwingungszahl, und zwar so, dass die der Zunge ein wenig vermindert, aber die der Luft sehr vermehrt wird, so dass, nachdem die Verschiedenheit grösser oder geringer ist, die Luft von der Zunge gezwungen werden kann, ohne Schwingungsknoten die Töne zu geben, welche zwischen den der Luft eigenen Tone und dessen höherer kleinerer Quinte fallen, bey einem Schwingungsknoten die zwischen dem Tone der Luft an sich und dessen höherer kleinen Terz, bey zwey Schwingungsknoten die zwischen dem Tone der Luft und den um $\frac{8}{7}$ höher *) u. s. w.

Im zweyten Theile dieser Abhandlung werden die Gesetze der Zungenpfeifen aus vier Reihen von (sehr vielen sorgfältig angestellten und geordneten) Experimenten hergeleitet, und durch 7 Tabellen, wo die erhaltenen Töne auch in Noten ausgedrückt sind, erläutert. Die hier angegebenen Gesetze sind folgende:

---

*) Vermuthlich ist hier ein Schreibversehen vorgefallen, und es wird wohl heissen sollen: grosse Terz, anstatt: kleine Terz, und $^7/_6$ anstatt $^8/_7$, wo denn die Progression $^3/_2$, $^5/_4$, $^7/_6$ u. s. w. wäre, wie in Num. 3. *Anm. d. Red.*

1) Röhren von verschiedener Länge mit demselben Mundstücke verbunden, können denselben Ton geben.

2) Der Ton des Mundstückes kann durch angesetzte Röhren nie höher, wohl aber tiefer werden, (es versteht sich, wenn das Anblasen am Mundstücke, nicht aber wenn es am entgegengesetzten Ende der Röhre geschieht, in welchem letztern Falle das Gegentheil Statt findet).

3) Eine Zungenpfeife kann verschiedene Längen haben, bey welchen der Ton den der Zunge gleichkommt. In solchen Fällen kann durch eine Verschiedenheit des Anblasens anstatt des Tones der Zunge entweder die tiefere Oktave, oder Quarte, oder kleinere Terz u. s. w. ($\frac{2}{1}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{8}{7}$ etc.) hervorgebracht werden.

4) In einer auf die beschriebene Art eingerichteten Zungenpfeife können die durch Verschiedenheit des Anblasens hervorzubringenden Töne entweder dem Tone der Zunge und dem eine Octave tiefern gleich seyn, oder dem Tone der Zunge und den eine Quarte tiefern, oder auch den Ton der Zunge und den um eine kleine Terz tiefern u. s. w. ($\frac{2}{1}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{6}{5}$ u. s. w.) In anders beschaffenen Zungenpfeifen lassen sich noch ein wenig tiefere Töne hervorbringen.

5) Röhren von verschiedener Länge, mit demselben Mundstücke verbunden, geben nur dann denselben Ton, wenn der Theil, um welchen die

eine länger ist, als die andere, die Grösse hat, dass er als offene Pfeife denselben Ton, wie die ganze Pfeife, würde geben können.

6) Wenn das Mundstück einen viel höheren Ton giebt, als der, welcher der Länge der Röhre zukommt, theilt sich die Luftstrecke in der Röhre in Theile, welche durch Schwingungsknoten von einander abgesondert sind, und zwar so, dass jeder Theil die Länge hat, welche in einer offenen Pfeife den Ton des Mundstückes geben würde. Ausser diesen gleichen Theilen befindet sich aber an dem Ende, welches dem Mundstücke entgegengesetzt ist, ein halb so grosser Theil, und der zunächst an dem Mundstücke befindliche Theil hat bisweilen die Länge eines ganzen, bisweilen die eines halben Theiles, und ist bisweilen noch kürzer.

7) Wenn der Ton des Mundstückes durch die angesetzte Röhre um mehr, als um das Intervall einer Sekunde, erniedrigt wird, so ist die Zungenpfeife $\frac{1}{2}$, $1\frac{1}{2}$, $2\frac{1}{2}$ mahl u. s. w. länger, als eine offene Pfeife, welche denselben Ton giebt.

Da offene und gedeckte Pfeifen eine Reihe von Tönen geben, die man *aliquote* oder *harmonische Töne* nennt, so sind diese beyden Benennungen, (welche an Labialpfeifen, wo man sie auch Flageolettöne nennt, gleichbedeutend sind) an Zungenpfeifen zu unterscheiden. *Aliquote Töne* können hier alle solche genannt werden, wo die Luftstrecke in mehre, durch Schwin-

gungsknoten von einander abgesonderte schwingende Theile getheilt ist; harmonische nur solche, die in harmonischen Verhältnissen stehen. Nach diesen Voraussetzungen werden folgende Gesetze mitgetheilt:

8) Eine Zungenpfeife kann zwar aliquote, nicht aber harmonische Töne (d. i. zwey oder mehr aliquote) geben, weil die Luftstrecke von der Zunge gezwungen wird, den Ton zu geben, welcher dem Tone der Zunge am nächsten ist, und verhindert wird, die Töne zu geben, welche sie bey einer Eintheilung in mehr oder weniger Theile würde geben können.

9) Wenn eine Zungenpfeife eine solche Länge hat, dass sie 2 Töne, die mit einander eine Octave, oder Quarte, oder kleine Terz machen, geben kann, so sind dieses nicht harmonische Töne, sondern der tiefere erscheint, wenn die Pfeife sich nach den Gesetzen gedeckter Pfeifen, und der höhere, wenn sie sich nach den Gesetzen offener Pfeifen richtet.

Bey den folgenden Gesetzen ist die absolute Zahl der Schwingungen mit Hülfe eines Monochords möglichst genau bestimmt worden.

10) Wenn die Zungenpfeife in gleiche Theile getheilt wird, von der Länge, wie eine offene, denselben Ton gebende Pfeife, und ein Theil übrig bleibt, der kleiner ist, als die Hälfte, so wird der Ton der Zungenpfeife von dem Tone der Zunge nicht sehr verschieden seyn, und diese

Verschiedenheit wird um desto geringer seyn, je kleiner der übrig bleibende Theil ist.

11) Wenn aber ein grösserer Theil, als diese halbe Länge, übrig bleibt, so wird der Ton der Zungenpfeife von dem Tone einer gedeckten Pfeife nicht sehr verschieden seyn, und zwar von den zunächst tiefern einer solchen Pfeife, und die Verschiedenheit wird um desto geringer seyn, je grösser der übrig bleibende Theil ist.

Hierauf werden die Gesetze der Zungenpfeifen (bey der hier abgehandelten ersten Art der Klanghervorbringung, wo die Luftströmung die Zunge in die Öffnung niederdrückt, und diess zu verschliessen strebt) erst durch analytische Zeichen, und sodann in Worten ausgedrückt. Die kurz zusammengefasste Darstellung ist folgende:

Bey einer gegebenen Zungenpfeife suche man erst den Ton, welchen die Zunge für sich giebt, sodann untersuche man, wievielmahl die Länge der Zungenpfeife die Länge einer denselben Ton als Grundton gebenden offenen Pfeife enthalte, und, wieviel übrig bleibt, wenn man sie durch diese dividirt. Hieraus ergiebt sich 1) die Zahl der durch Schwingungsknoten von einander abgesonderten Theile, wo der Rest auch für einen Theil zu nehmen ist, 2) ob der übrig bleibende Theil grösser oder kleiner ist, als die Hälfte einer denselben Ton gebenden offenen Pfeife. Ist er kleiner, so wird der Ton beynahe dem der

Zunge gleich seyn; ist er grösser, so wird der Ton seyn, wie in einer eben so langen gedeckten Pfeife, wenn sie in eben so viele Theile durch eben so viele Schwingungsknoten getheilt ist.

Sodann wird auch noch eine kurze Übersicht der Gesetze für die (vorhererwähnte) zweyte und dritte Klasse der Klanghervorbringungen gegeben.

Für die zweyte Klasse der Klanghervorbringungen (wo die Luftströmung die Zunge von der Öffnung abwärts drückt, und die Zungenpfeife an dem Ende, welches dem Mundstücke entgegengesetzt ist, angeblasen wird) ist das allgemeine Gesetz folgendes:

An einer Zungenpfeife suche man erst den Ton der Zunge, hernach untersuche man, wievielmahl die Länge der Pfeife die Länge einer denselben Ton als Grundton gebenden offenen Pfeife enthält, und was übrig bleibt, wenn man sie durch diese dividirt. Hieraus ergiebt sich 1) wieviele Schwingungsknoten in der Röhre vorhanden sind, 2) ob der übrig bleibende Theil grösser oder kleiner ist, als die Hälfte einer denselben Ton gebenden offenen Pfeife. Ist er grösser, so ist der Ton dem der Zunge beynahe gleich; ist er kleiner, so ist der Ton dem einer eben so langen gedeckten Pfeife gleich, bey welcher die Zahl der Schwingungsknoten dieselbe ist.

Für die dritte Klasse der Klanghervorbringungen an einer Zungenpfeife (wo die Luft nicht

durch die Röhre geht, und sie so schwingt, wie sie in einer an beyden Enden verschlossenen Röhre würde schwingen können) findet folgende allgemeine Bestimmung Statt:

Man suche erst den Ton der Zunge, sodann untersuche man, wie vielemahl die Länge der Zungenpfeife die Länge einer denselben Ton gebenden offenen Pfeife enthält. Hieraus ergiebt sich 1) die Zahl der Schwingungsknoten in der Pfeife, denn so oft die letztere Länge in der ersteren enthalten ist, so viele schwingende Theile sind vorhanden, und wenn mehr, als die Hälfte eines solchen Theiles übrig bleibt, ist die Zahl der Theile um einen zu vermehren, 2) ob der übrig bleibende Theil grösser, oder kleiner ist, als die Hälfte. Ist er grösser, so ist der Ton beynahe dem der Zunge gleich; ist er kleiner, so ist der Ton der Zungenpfeife derselbe, wie in einer eben so langen, an beyden Enden verschlossenen Röhre.

Jedes dieser drey allgemeinen Gesetze für die verschiedenen Klassen der Klanghervorbringung wird hernach durch eine analytische Formel, und sodann, alle drey zusammengenommen, durch eine gemeinschaftliche Formel ausgedrückt, deren Mittheilung und Erklärung hier theils zu weitläuftig, theils nicht passend seyn würde.

Am Ende der Abhandlung werden noch folgende Bemerkungen hinzugefügt: Vermittelst desselben Mundstückes lassen sich, wenn Röhren von

verschiedener Länge angesetzt worden, durch die 3 Klassen der Einrichtungen einer Zungenpfeife 3 ganz verschiedene Reihen von Tönen hervorbringen, die alle eine gewisse Beziehung auf den Ton des Mundstückes haben. In der ersten Klasse ist dieser die obere Gränze der möglichen Töne, in der zweyten die untere Gränze, und in der dritten wieder die obere Gränze. Jede dieser drey Reihen besteht aus zwey Theilen; die eine Hälfte der Töne entfernt sich schnell von dem Tone des Mundstückes, der andere nicht, wenn die Röhre nach und nach etwas verkürzt wird. Der Ton der Zunge ist vorherrschend, da ungefähr die Hälfte der hervorzubringenden Töne diesen sehr nahe kommt. Auch ist der Ton dem des Mundstückes gleich, wenn die Röhre sehr kurz ist, wie auch, wenn sie so lang ist, dass die Länge einer denselben Ton als Grundton gebenden offenen Pfeife dagegen sehr unbeträchtlich ist.

Eine Anzeige des bald zu erwartenden zweyten Theils der Wellenlehre, welcher gewiss wieder sehr beträchtliche Erweiterungen unserer Kenntnisse enthalten wird, soll zu seiner Zeit auch erfolgen. *)

Chladni.

*) Jetzt haben wir, leider, keine Hoffnung mehr, diese fernere Anzeige aus der Feder dieses grossen Akustikers zu erhalten! Wir werden die Lücke bestmöglichst auszufüllen bemüht sein.

d. Red.

Recensionen.

I) **Sechs hebräische Gesänge u. s. w., für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *C. Löwe*.**

II) **Zwölf Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*.**

III) **Capriccio für das Pianoforte, von demselben.**

IV) **Quatuor pour le Pianoforte, avec Accompagnement de Violon, Alto et Violoncelle, op. 1, von demselben.**

Sämmtlich bei A. M. Schlessinger in Berlin.

V) **Sextuor pour Pianoforte et Harpe, ou deux Piano avec Accompagnement de Clarinette, Cor, Basson et Contrebasse; ou en Quintuor, avec Accomp. de Violon, Alto, et Violoncelle, composé et dédié etc., par *Ferdinand Ries*, op. 142.**

Chez les Fils de B. Schott, à Paris, à Mayence, et à Anvers.

Nr. I. Wer sich der Athalie, von Schulz, noch zu erinnern weis, die ein undankbares Vaterland, gleich des verewigten Sängers Volksliedern, längst vergessen zu haben scheint; wer die Spuren des namenlosen Entzückens noch in sich trägt, das jenes unerreichbare Meisterwerk in ihm erregte, und wie er sich den Gesängen jener Israeliten hingab, wie sein Mitleid erweckt, wie es gesteigert wurde, und er tief fühlte, wie unglücklich dies Volk, obgleich nicht selten durch eigene Schuld, geworden; wer Méhuls Joseph, Händels Israeliten u. s. w. kennt, und ihr Eigenthümliches, der wird dies, hier so nothwendige Requisit, in Herrn Löwe's Werk umsonst suchen. Ihm scheint der Moses des edlen Rossini Vorbild gewesen zu seyn, und sein Herodes, mit dem Gesetzge-

ber in Judaea eine und dieselbe *Academie de Musique* besucht zu haben.

Es will sich aber der Geist der hebräischen Poesie keineswegen mit dem Geiste unserer Musik amalgamiren, am wenigsten der italiänischen; und da nun zum Gesammtwesen jüdischer Tonklänge eben nicht zu rathen steht, so soll jenes Eigenthümliche diese Stelle vertreten, welches besagte Meister so glücklich aufzufinden vermochten.

Es scheint jedoch, Herr C. Löwe sey, in seiner Erkenntniss des Wahren, noch nicht bis zu ihnen vorgedrungen; da er jedoch leider! auch übrigens wenig von dem zu wissen scheint, was einem Vokalkomponisten Noth thut, so würde ein Herzählen der fernern Unbilde seines Werkes, wenig fruchten. Das entschiedene Talent, welches er jedoch zum Componisten verräth, verlangt es, ihm, für die Zukunft, Folgendes wohlwollend ans Herz zu legen.

Er suche zuvor den Geist seines Gedichtes richtig aufzufassen, male diesen, und fliehe die Wortmalerei. Er finde die dem Geist des Gedichtes anpassende Tonart. Sein besonderes Augenmerk widme er der Declamation, und bemerke, dass das Wort „Leben" eben so wenig allzeit auf einem höhern, als das Wort „Todt" auf einem tiefern Tone, an seiner rechten Stelle steht; auch dass die Vocale „i, ü, u" keinen hohen und langen Ton dulden wollen, weniger noch, dass ihnen mehrere und verschiedene Töne zugelegt werden. Er befleissige sich einer genauern Kenntniss des Rhythmus, des Metrum. Seine Clavierbegleitung nehme er nicht so, dass leicht ein ganzes Orchester damit beschäftigt werden könne. Er vermeide in Sang und Klang auch das entfernteste Plagiat.

Man wird fragen, ob man ohne Kenntniss von diesen Dingen als Autor auftreten dürfe? — und ich werde antworten, dass es ja heuer die Mode so mit sich bringe. Den talentvollen Herrn Löwe aber bitte ich, zum Besten

der Kunst und seines Ruhmes, den Tross zu verlassen, und, auf eigene Kraft sich stützend, den Hayn Apoll's erreichen zu suchen.

Nr. II. Die theilnehmenden, freundschaftlichen Winke, welche dem Verf. des Werkes Nr. I. mitgetheilt worden, möchten dem Herrn Mendelssohn-Bartholdy ebenwohl zu empfehlen seyn; auch würde es ihm Nutzen bringen, wenn er, da doch bei ihm von christlichen Gesängen die Rede ist, den Artikel „Lied" in Herrn Koch's musikalischem Lexicon beherzigen wollte. Und hiermit genug von der sonst so lieblichen Musik des Herrn Verfassers! — In der Auswahl seiner Gedichte aber möchte ihm, für die Zukunft, mehr Vorsicht zu empfehlen seyn; man könnte sonst auf den Gedanken gerathen, Herr M. erkenne das Schöne der Poesie weniger, als das der Musik. Die Worte: „Wo der Finger meiner Frau;" „Traute, heissgeliebte Frau;" „Es ist das Heimweh, o Schmerzenslaut! o Jammerton! o herbes Weh!" „Find' ich der Prosa Lasten und Müh'" wird wahrscheinlich Niemand gesangsfähig finden. — Freylich könnte der Herr Verf. mich in keine geringe Verlegenheit setzen, wollte er, unter den neuern, bessern, nur solche Gedichte genannt wissen, in welchen dergleichen Dinge nicht vorkommen.

Nr. III. Ist lediglich zur Privatübung gewisser Notenfiguren bestimmt, und kann dem Anfänger im Klavierspiele von einigem Nutzen seyn. —

Nr. IV. und V. — Ein Op. 1. und ein Op. 142!

Wenig bedeutend ist, dem Naturgesetz gemäss, die erste Frucht eines Baumsprösslings. — Ist er aber zum Baume geworden, und hat, gleichviel, ob besondere, oder nicht besondere, Frucht zu 142, sage Einhundert Vierzig Zwey Malen geliefert, dann ist es wieder Naturgesetz, dass er abständig werde. Ausnahmen von der Regel möchten sich nur in unsern Eichenhaynen befin-

den, von denen hier nicht die Rede seyn kann. — Wie bescheiden war doch Reinecke, der die unerreichbare Traube, bald, nur mit den Worten „sie ist **doch** zu sauer" verliess, um auch seine Klugheit zu begründen! Aber wie wenig gleichen ihm seine Brüder neuerer **Zeit**! —

Cassel, 1827.

Dr. Grosheim.

F. Ries

neueste Pianoforte-Compositionen.

I. Introduction et Rondo pour Piano et Cor obligé ou Violoncelle par Ferdinand Ries. Oeuv. 113. N. 2.

II. Sextuor pour Piano et Harpe ou deux Pianos, avec accomp. de Clarinette, Cor, Basson et Contrebasse, ou en Quintuor avec accomp. de Violon, Alto et Violoncelle, (ou en Duo pour Piano et Harpe ou deux Pianos, sans accomp. en jouant les petites notes,) composée par F. Ries. Oeuv. 142.

Paris und Mainz b. Schott.

Wenn es, nach Göthe's treffendem Wort, schwer ist, ein echtes Kunstwerk zu würdigen, ohne dabei der gesammten Kunst eingedenk zu seyn, wovon es ja gleichsam als ein wesentlicher Bestandtheil betrachtet werden muss, so sieht der Beurtheiler der genannten F. Ries'schen Werke sich ganz eigentlich in diesem Falle. Nicht nur von ihnen, als einzelnen Schöpfungen, liegt ihm zu reden ob, sondern nicht minder von dem reichen Geiste, aus welchem sie geflossen, dessen längst allerwärts begründeten Künstlerruhm sie im schönsten Sinne erweitern. Gibt es denn eine wahre Erkenntniss des Einzelnen in der Kunst, ohne Rückblick auf die Idee, welcher die Er-

scheinung entkeimte? Auch die einzelnen Schöpfungen der Meister der Tonkunst sind nichts als eben so viele Entwicklungen jenes geheimnissvollen Grundakkords, der in ihrem Innersten unaufhörlich anklingt. Glücklich der Schaffende, wenn er dessen heiligen Ton immer rein vernimmt! —

Nicht eine Aufzählung der zahlreichen Werke F. Ries, oder gar eine kritische Würdigung derselben, kann in unserm Plane liegen. Längst hat die allgemeine Stimme Europa's für sie entschieden, und so möchte unsre Meinung oder unser Urtheil etwas zu spät kommen. Nur ein Blick auf den Familiencharakter, das Gemeinsame in Allen, sei uns vergönnt, wobei wir uns fürs erste auf die Pianoforte-Compositionen beschränken.

Fasst man die Geschichte dieses Instruments genauer in's Auge, so ist in der Ausbildung desselben eine Art von Stufengang nicht zu verkennen, dessen Perioden durch die einzelnen ausgezeichneten Setzer gebildet werden. Man mache in Gedanken mit uns den Gang von den tiefsinnigen Werken der beiden Bach, durch Haydn's Naivetät und Anmuth, Mozart's *) geschmackvolle Fülle und wunderbar liebliche Eleganz bis zu den grossartigen Hervorbringungen Beethovens, mit welchen in Betracht der Tiefe des Gedankens, der Gewalt der reichen Harmonik, das Erreichbare geleistet scheint.

An sie schliesst sich eine neue Zeit, welche man im Allgemeinen als die moderne bezeichnen kann. Ihr Streben ist mehr auf vielseitige als tiefe Bearbeitung des Instrumentes gerichtet, und so hat sie demselben in Be-

*) Mit Leidwesen hört der Freund echter Musik nicht selten die herabwürdigendsten Urtheile oder vielmehr Machtsprüche über Mozarts Flügelcompositionen, und das nicht bloss von Schülern, sondern auch von seynwollenden Meistern und Virtuosen! — Ihm wird dann zu Muthe, wie dem Hoffmannischen Kreisler in dem eleganten Concert. S. Fantasiestücke, Bd. I.

tracht der mechanischen Behandlung, der Toneffekte, der Fingerfertigkeit und geschmackvollen Vortragsweise, allerdings eine neue Seite abgewonnen. Allein indem man das, unbestreitbar immer an gewisse Gränzen, besonders in Hinsicht der Melodie des Vortrags, gebundene Instrument gewissermassen zu einem Inbegriff aller übrigen umformte, und die unerhörtesten Effekte erzwingen wollte, übersprang sich mancher Setzer und Virtuose, gerieth in das Gebiet des Verkünstelten und Unerfreulichen, und vergass des weisen Mases aller Musenkunst. Kann man nun die Anfänge als ein Vorherrschen des Inhalts über die Form der Composition betrachten, so lässt sich nicht läugnen, dass in den zuletzt erwähnten Bestrebungen der neuern und neuesten Zeit zumeist die Sorgfalt für eine blendende Form und Staunen erregende Fingerkünste erscheint.

Wir wollen nicht in Abrede seyn, dass auch sie manches Schöne und Bewunderungswürdige an's Licht gefördert, so wenig wir das redliche Streben vieler Meister und Jünger, die mit ganzer Seele dem echten Kern aller Kunst und auch der Musik, Einigung und Harmonie der Form mit dem Stoff, so dass keines das andere überwiegt, zustrebten. Mit Vergnügen erinnert sich hier der Freund echter Musik an eine ganze Reihe achtbarer Namen, die zum grössten Theil unserm Vaterlande angehören. Um so mehr sind ihre Bemühungen zu ehren, je verderblicher jene Ausartung das innerste Leben der Musik angreift, und zu vernichten droht.

F. Ries Werke gehören nun ohne Zweifel, ihrem Charakter wie der Zeitfolge nach, in den zuletzt geschilderten Zeitabschnitt, wiewohl der Betrachter leicht selbst unter ihnen, in Bezug auf frühere oder spätere Entstehung, kleine Unterschiede wahrnimmt. Erinnern die frühern Werke nicht selten an die Einfachheit der ersten Beethovenschen, ja selbst an Mozart, so ist dagegen in den Schöpfungen des reifern Alters, wenn wir so reden dürfen, eine höchst individuelle Charakteristik nicht zu

übersehen. Wir werden hier bei jedem Schritte der tiefsten Kenntniss und Durchbildung des Instrumentes inne, und es sind die ergreifenden, gefälligen Effekte keinesweges gespart, ja nicht selten begegnen uns wirklich schwer auszuführende Stellen, welche die ganze Virtuosität der neuesten Zeit in Anspruch nehmen. Allein nie ist die Einheit des Kunstwerkes darüber vernachlässigt, nie die Fülle und Lieblichkeit der Empfindung gestört, und nur in seltnen Fällen ist diesem erscheinenden Theile der Composition auf eine schwer zu rechtfertigende Weise der Vorrang zu Theil geworden. — Aber es finden sich ja auch in den Werken unserer besten Dichter einzelne Poesien, in welchen mehr der zierliche Reim, der Wohllaut der Sprache, als Dichtung, Bild und Gedanke hervortritt.

Dem gemäss dürfen wir in Ries Werken im Allgemeinen wohl die Einigung der reichsten, seelenvollsten Empfindung, einer Fülle dichterischer Figuren und gesangreicher Wendungen, mit der zierlichsten Behandlung des Instrumentes, also ein erfreuliches Gleichgewicht der Form und des Stoffes, erkennen, und diese Vorzüge, verbunden mit dem heitersten, treuherzig-schalkhaften, beweglichen Sinn, bilden den künstlerischen Charakter des Meisters. In seinen Werken umspielt uns, lind' und freundlich, die Woge des Lebens, blauer Himmel, Sonne und lächelnde Sterne spiegeln sich in ihrem feuchten Strom, der Schmerz ist herbe und rasch, die Klage verhallt, und selige Stimmen der Freude und Lust erklingen wieder durch Feld und Wald, wo liebeathmende Lüftchen, Genuss und Erinnerung auf leichtem Fittig heranwehen.

Daher sind seine Werke durch alle Lande gegangen, weil sie meist in der mittleren Sphäre der Empfindung sich bewegen, die Allen heimisch und vertraut ist. Da ist nicht ein riesenhaftes Heranstürmen der ungeheuren Kräfte, welche Titanen zum Kampfe empörten, nicht die zermalmende Wehklage über des Lebens Kürze und Enge, die heilige Sehnsucht nach dem ewigen Jenseits,

nicht die südliche Gluth des Hasses und der Liebe, in welche Himmel und Hölle hereinklingen, — nein, es sind vielmehr die Gefühle, welche die Jugend der Meisten verschönern, und bei den Bessern auch später nicht verhallen, und diese in der gefälligsten, sangbarsten Form.

Nach diesen Vorbemerkungen wird es nicht zweifelhaft seyn, welche Stelle den beiden anzuzeigenden neuesten Werken *F. Ries* anzuweisen sei. Wir haben es bereits mit einem Worte angedeutet, dass wir in denselben würdige Genossen der besten Compositionen des Meisters und die dankenswertheste Bereicherung der musikalischen Litteratur (um den Vorrath vorhandener Schöpfungen mit einem Gesammtnamen zu bezeichnen) erkennen.

Im Einzelnen tragen wir kurz folgende Züge nach.

Nr. I, das Rondo, ist ein ziemlich brillanter, sehr zierlich ausgearbeiteter Erguss einer heitern Laune, recht geeignet, eine frohe Gesellschaft noch höher zu stimmen. Auf eine ernste, beinahe wehmüthige Einleitung, die uns aus *es-moll*, 9/8, *pp.* hinüberführt nach *Es-dur*, folgt, nach einigen ermuthigenden Schlägen *ff.* und desgleichen Schluss, das ungemein zarte und ansprechende Rondo *Es-dur*, 6/8, *Allegretto non troppo;* das Horn stimmt den Gesang an, der an heitere Melodien der Jugend erinnert, das Pianoforte nimmt ihn auf, das Horn setzt ihn fort, — dann folgen für beide Instrumente abwechselnd Passagen voll Anmuth, und nicht ganz ohne Schwierigkeit. Die Modulation ist im Ganzen einfach, die Empfindung mittlerer Art. Es gemahnt den Hörer wie Liebesscherz und neckisches Geflüster, dann wieder Aufflug zu ernsterem Sinnen, und wiederum die freundliche Melodie des Eingangs, höchst geschmackvoll verändert und verziert. — Doch wozu an einem Werke von F. Ries dies noch besonders rühmen, da es sich ja hier von selbst versteht? — Vorzüglich angesprochen haben uns, um denn Einzelnes nahmhaft zu machen, die zierlichen Melismen S. 9 und

folg. Hier ist der ganze Charakter des Tondichters in seiner liebenswürdigsten Gestalt. Vor dem Schlusse S. 14 kehrt die ernste Stimme des Eingangs noch einmal wieder. Schnell folgt ihr die heitere Melodie, wie zu Anfang, und *fortissimo* im rauschenden Taumel aller Gefühle schliesset das Rondo.

Dankenswerth ist es, dass auch die Violoncell-Stimme beigefügt wurde, welche, eben so wie die Hornbegleitung, streng obligat, jedoch ohne störendes Hervortreten, und im Übrigen nicht zu schwer ist.

Nr. II, das Septuor darf man wohl ein Concertstük im schönsten Sinne des Wortes nennen. Ein sehr anziehender Satz wird, in drei Abtheilungen, von Piano und Harfe concertirend vorgetragen, und die übrigen vier oder auch drei Instrumente, wenn man die Composition als Quintuor betrachtet, haben nur dienend die Begleitung. Die Pracht der Behandlung jener beiden Hauptinstrumente, die passende, sehr einfache Anwendung der übrigen, ist mit gebührendem Lobe anzuerkennen. Besonders sind Clarinett und Horn im *Andante* einigemal von der schönsten Wirkung.

Selbst als Duo verfehlt das Werk seines Eindrucks nicht im mindesten. Ein deutlicher Beweis für seinen innern Werth.

Sollen wir nun dem Eindruck, den es auf uns gemacht, annähernd Worte geben, so würden wir ihn etwa so bezeichnen.

Die erste Abtheilung, *g-moll*, 3/4, *Allegro ma non troppo*, wird eröffnet durch eine etwas schwermüthige, höchst sangbare, Melodie, welche das Piano vorträgt. Diese wird aufgenommen von der Harfe oder dem zweiten Piano, von den einzelnen Violine, Clarinett, Horn wiederholt, in reichen Verschlingungen, die Harfe meist arpeggirend, wie natürlich, was indess für den Pianofortisten, wenn man diese Stimme auf dem Piano vorträgt, mitunter nicht ohne Schwierigkeiten ist. Diesem ersten Satze wohnt ein ungemeiner Ernst, eine sinnvolle Rein-

heit der Empfindung bei. Dagegen der zweite Theil ist ausgezeichnet durch die mannichfaltigsten Modulationen in die seltnern Tonarten, und reich an den gefälligsten Verzierungen. Um Einzelnes auszuzeichnen, so sind vorzüglich mehrere Stellen, wo die Harfe mit der Melodie überraschend einfällt, von bedeutendem Verdienst. — Das Allegro hat ungefähr den Ton eines heiter-ernsten Gespräches zwischen guten Freunden, etwa an einem Sommerabend, im linden Abendhauch, der wehmüthige Gedanken erregt, indess die ersten Sterne flimmern, und Johanniswürmchen lustig im Grase funkeln. Nun tritt das wunderliebliche *Adagio con moto*, *Es-dur*, 2/4, ein, und trägt uns, nur zu kurze Zeit, in den süssesten und schmerzlichsten Empfindungen, hin. Sehr einfach und schön ist der Eingang mit Clarinett und Harfe. Dann folgen glänzende Coloraturen des Piano's, die jenen Schmerz etwas lindern zu wollen scheinen, und zuletzt anslaufen in das zierlichste Rondo *Allegretto* 2/4, *g-moll*, in welchem alle Motive des ersten und zweiten Theiles wieder erscheinen, aber wie in einem Zauberspiegel zu den fröhlichsten, ja selbst wunderlichsten Bildern umgestaltet. Die Laune und Lust will sich selbst überfliegen, aller Ernst verwandelt sich in anmuthigen Scherz, der mit den süssesten Gesängen kindlich spielt. Wir meinen die Fülle der Lust und die immer wechselnde Anmuth dieses Stückes nicht besser schildern zu können, als durch das Bild eines Frühlingsmorgens, den eine heitere Gesellschaft, Jünglinge und Mädchen, im Freien zubringt.

Doch wie wenig ist diese Vergleichung im Stande, den eigentlichen Gehalt und Werth, die kunstreiche Durchführung, die ergreifende Einfalt des vorliegenden Stückes darzuthun! Hier kann nur das eigne Hören wahren Genuss geben, und dazu wollen wir denn die Freunde des Guten und Schönen hiermit bestens eingeladen und aufgefordert haben, um so mehr, da das Werk als Duo vollkommen verständlich und geniessbar ist.

Dr. *Ds.*

Galerie des Musiciens célèbres, compositeurs, chanteurs et instrumentistes, etc. par *F. J. Fetis*, profess. de composition à l'école Royale de Musique, à Paris et à Bruxelles.

Dieses Prachtwerk, wovon ein Probeheft vor uns liegt, wird auf Subscription herausgegeben. *) Das Äussere ist vorzüglich, gross Folio-Format, auf Jesus-Velinpapier, mit dem schönsten und reinsten Didot'schen Druck, bei jedem Bildniss das fac-simile der Handschrift des Componisten, und 3 Blätter Text. Dreyssig Lieferungen werden das ganze Werk ausmachen, von denen wenigstens 8 und höchstens 12 in jedem Jahre erscheinen sollen. Jede Lieferung kostet 12 francs, die Abdrücke auf chinesisches Papier über 20 fr. Bei Empfang der Lieferung folgt erst die Bezahlung.

Wir müssen gestehen, dass, nach dem vorliegenden ersten Heft zu urtheilen, der Preis äusserst billig erscheint und das Werk jedem Musikfreund und jedem Vereine empfohlen werden kann. Die Steindrucktafeln sind so rein und schön gezeichnet und harmonisch abgedruckt, dass man nichts Besseres in dieser Art hat; auch sieht man, dass sie, nach den besten Gemälden, die Eigenthümlichkeit des Urbildes vorzüglich zu erreichen sich vorsetzend, verfertigt sind. Die Lithographie von Langlumé hat von diesem Werke die grösste Ehre. Das Korn ist zart und fein, die Schatten bis in die grössten Tiefen durchsichtig. Selbst die tokkirten Lichter und Farbentöne heben sich gemäldeartig hervor.

Dieser Ehrentempel der Tonkünstler eröffnet sich mit dem Bildnisse eines Deutschen. Gluck ist mit Recht an die Spitze aller gestellt, indem Genialität mit classischer Vollendung das Höchste jeder Kunst ist.

---

*) In Mainz wendet man sich desshalb an die Hofmusikhandlung von Schott. *d. Vf.*

Welche Begeisterung bricht aus diesem hohen Auge hervor, welche Kraft des Denkens in der Stirn, welche Festigkeit in der Nase und welcher liebliche Ernst im Munde. Das ganze etwas breite Gesicht trägt deutsche Nationalität und Gründlichkeit, die Haltung und Tracht ist edel und einfach, ohne gemein zu seyn. Ich weis nicht, ob ich irre, wenn ich in diesem Gesicht eine besondere Ähnlichkeit mit Klopstock finde, eine gewisse Hoheit, eine Strenge, der man sich nur mit Ehrfurcht naht und die jedem Betrachter sogleich das Ungemeine, Aussergewöhnliche verkündet.

Aus der vom Herrn Herausgeber beigefügten Biographie des Meisters führen wir hier folgendes auszugweise an: Gluck um 1716 geboren, (eigentlich der Pfalz angehörend,) bildete sein Talent zuerst in Böhmen aus. „Der natürliche Geschmack der Deutschen für Harmonie und die musikalische Erziehung, welche sie selbst in der geringsten Dorfschule empfangen, entwickeln vielseitig in ihnen das musikalische Talent." Auch bei Gluck war dies der Fall; er spielte von frühem an mehrere Instrumente, wanderte von Ort zu Ort, bis ihn endlich der Zufall nach Wien führte, wo er Gelegenheit fand, die Grundsätze seiner Kunst zu studieren, welches er mehrere Jahre in Italien fortsetzte (1736) und seine erste Oper, Artaxerxes, im Jahr 1741 in Mailand aufführte. Sofort folgten: Demetrius und Hypermnestra, Demofoonte, Artamenes, Syphax, Alexander in Indien, die Fedra. Darauf wurde er 1745 an die Oper zu London berufen, wo aber, wie es scheint, Händel ihm im Wege stand. Denn die beiden Opern, deren eine der Gigantensturz hiess, nannte dieser derbe Componist abscheulich. Indess scheint damals gerade der Wendepunkt seines Geistes gewesen zu sein, welcher ihn zur höchsten dramatischen Bedeutsamkeit führte.

Diese, jedem Musiker gewiss merkwürdige, ja für unser Zeitalter sehr lehrreiche Veranlassung war folgende: Gluck war beauftragt, ein Pasticcio zu machen, d. i. eine Handlung, welche aus mehreren Opern ausge-

wählte Musikstücke sich aneignet und gleichsam zuschneidet. Gluck stellte nun, in seinem Pyramus und Thisbe, die damals beliebtesten Stücke zusammen, und passte sie andern Situationen und Worten an. Aber was war die Wirkung? Dasselbe, was an seiner eigentlichen Stelle höchst gefallen hatte, liess hier kalt und brachte keinen Eindruck hervor. Dadurch ward es ihm recht lebhaft klar, wie nothwendig jede Musik einen, der Handlung und des Gemüths ganz eigenthümlichen Ausdruck haben, nicht ein blosser Ohrenschmauss sein, sondern den Menschen in seinem innersten Gemüth ganz ergreifen, und die Kraft des rednerischen Rhythmus so wie die seelenvolle Betonung der Worte mit dem musikalischen Anschlag zusammentreffen müsse. — Seitdem entsagte Gluck der damaligen italienischen Manier, von der Arnaud sagt: „Die Oper ist ein Concert, wozu die Handlung nur der Prätext ist." —

Nach Wien zurückgekehrt, bildete nun auch Gluck sein ästhetisches Gefühl durch Lesung der besten Schriften aus, und ersetzte auch hierin die Mängel seiner ersten ärmlichen Erziehung.

Möchten ein so ernstes Bestreben manche der neuern Musiker nachahmen, die nicht den mindesten Begriff von den Grundsätzen haben, wornach ein Drama gebildet wird und was dessen Werth ausmacht. Sie wollen, dass der Dichter ganz für sie untergehe, während Gluck den Dichter in sich aufzunehmen suchte.

Im Jahr 1754 ging Gluck wieder nach Italien und zeigte in mehreren Opern, zu denen Calcabigi den Text lieferte, Alceste, Orpheus u. a., seinen veränderten Geschmack. Ja, er erhob sich im zweiten Akte des letztern zu einer Erhabenheit, welche er selbst nicht mehr übertroffen hat. Aber noch glaubte Gluck in dem völlig Geregelten einer dramatischen Handlung den höchsten Forderungen eines musikalischen Kunstwerks näher zu kommen, und wählte dazu die Iphigenie Racine's, welche auch in Wien schon (im Jahr 1772) wirklich componirt wurde. Ein bei der Gesandtschaft in Wien an-

gestellter Franzose, Geschäftsführer von Rollet, lernte das Werk und den Componisten kennen und bewundern. Durch ihn in Paris empfohlen, und von der Dauphine Marie Antoinette, seiner Schülerin, beschützt, kam er nach Paris, wo er mit den Piccinisten sogleich den härtesten Kampf bekam. Aber seine Oper, die 1774 zum erstenmal aufgeführt wurde, that eine Zauberwirkung, und sicherte den Ruf eines Mannes, dessen Geist in seinem 60ten Jahre noch Jugendfeuer flammte. Aber auch die französischen Kenner fanden sich hier befriedigt: der dramatische Effect und die Convenienz waren gesichert: und dabei durfte das Genie denn wohl hervorblitzen.

Der Schöpfer des Orpheus, selbst ein zweiter, stieg durch seine Kunst auch zur höchsten Achtung im Leben; grosse Herrn und Prinzen beeilten sich, ihm, nach glänzenden Aufführungen, seinen Oberrock und seine Perücke, die er während des Spiels abgelegt hatte, zu überreichen.

Doch auch diese Gunst dauerte nicht lang. Die Anhänger Piccinis brachten es dahin, dass dieser nach Paris berufen wurde, und ihm, im Wettstreit mit Gluck, die Oper Roland aufgetragen wurde. Gluck, der damals in Wien war, begann zwar die Oper, fühlte aber zu tief die widerfahrne Kränkung, und liess das Werk liegen. Doch stellten die Opern Armide, (1777) und besonders Iphigenia auf Tauris, bald sein hohes Ansehen in Paris auch bei den Gegnern wieder her, und Piccini konnte bei der Composition der letztern Oper sich durchaus mit Gluck nicht messen.

Der geringe Erfolg, welchen die letzte Arbeit Glucks: „Echo und Narcissus“ hatte, schwächte sein wohl gegründetes Ansehen nicht mehr. Über dem Entwurf zu den Danaiden hatte er Anfälle von Schlagfluss und übergab Salieri die Ausführung; kehrte dann zurück nach Wien, der Wiege seiner Kunst, wo er nach einigen Jahren stiller Zurückgezogenheit am 25. Nov. 1787 starb.

Bei weitem überstrahlen die Schönheiten seiner Werke die Mängel, welche das Kennerauge an ihnen allerdings bemerkt. Selbst der französische Beurtheiler ta-

delt, dass er dem dramatischen Effekt zu sehr ergeben gewesen, wozu er von den Gelehrten, mit denen er umgeben war, noch mehr hingetrieben worden sei. Seine Arien unterscheiden sich nicht genug vom Recitativ und der Gesang ist oft schwerfällig, ja er geräth bei Ausmahlung der Leidenschaften in Entwicklungsscenen in Eintönigkeit. Auch war er kein ganz correcter Harmonist; aber er hatte den Geist der Harmonie, und darum wirkt er dennoch.

Aus dieser Lebensbeschreibung eines der grössten Musiker kann man ungefähr die Art beurtheilen, wie der Text dieses Werkes geschrieben ist. —

Die zweite lithographische Tafel zeigt uns den grössten aller Violinisten, Joh. Bapt. Viotti, geboren 1753, und gestorben 1824, ein sanftes Gesicht, voll Lieblichkeit und anziehender Feinheit.

Ganz anders spricht uns der tiefe, melancholische Ernst und die fast logische Strenge im Gesichte Méhuls an, dessen Züge alle so fest geschnitten und bestimmt sind, wie der Charakter seiner Tonstücke; (geb. 1763, gestorb. 1817.) Stete Besorglichkeit, wie seine Arbeiten gefallen, und bei der Nachwelt sich halten möchten, quälte diesen guthmüthigen Mann im Leben beständig; er glaubte sich von Feinden umringt, und verwünschte es oft, die dramatische Laufbahn betreten zu haben. —

Der vierte hier dargestellte Tonkünstler ist Garat, (geboren 1764, gestorben 1823.)

Er wird hier für den vorzüglichsten Sänger erklärt, den Frankreich besessen hat, und der nicht Italiens Gesangschulen, sondern blos seinem eignen Genie und steter Aufmerksamkeit, seine Bildung und den daraus entsprungenen Ruf verdankt.

Wir wünschen, dass des Herausgebers und Verfassers schönes Unternehmen auch in Deutschland Beifall und

Aufnahme finde, indem in keinem Fache der Künste die Deutschen mehr als in diesem geleistet haben, und eine Gallerie der Tonkünstler auch eine vorzügliche Verherrlichung des deutschen Geistes sein wird, dessen Eigenthümlichkeit, Tiefe und Gemüthlichkeit allmählig mehr und mehr Anerkennung findet, und der, wie England einen Hendel, so Frankreich einen Gluck, der Welt einen Mozart geschenkt hat.

Mainz.

C. C. Braun.

Sonate pour le Pianoforte et Violoncelle (ou Violon), comp. et déd. etc. par *Henri Dorn.* Oeuv. 5.

Berlin, chez Fr. Laue. Pr. 1 Rthlr. 4 gr.

Viel sprudelnde Genialität, — zwar mitunter beinah wild und Schrankenlos übersprudelnd, — aber immer Genialität, und deshalb allemal ehren- und beachtungswerth, zumal da sie im Ganzen mit Gediegenheit gepaart auftritt, so wie, neben manchem wilden Braussen und Knallen, doch auch wieder mit dem Schmelze wunder sam anmuthiger und ansprechender Melodie, zumal des Violoncells in den rührenden Klängen seiner Tenorlage.

Das Gesagte gilt vorzüglich vom ersten *Allegro risoluto ma quasi maestoso, E-dur,* 4/4; — etwas kühleres Lob mögten wir wohl dem Final, *Allegro non troppo, e-moll,* beilegen; — desto wärmeres aber dem ganz allerliebsten *Andante* aus *C-dur*, von dem man nicht weis, soll man es mehr neckisch, — oder mehr kindlich, — oder mehr rührend nennen.

Von Einzelnem, was hie und da Einer auszustellen finden, dagegen aber mancher Andere vielleicht auch wieder in Schutz nehmen würde, sei hier keine Rede, indem das frische, kräftige, originelle und mit mannichfachem Reize begabte Ganze, im Ganzen allemal vorzügliche Empfehlung verdient.

Gfr. Weber.

I.) Wolfgang Amad. Mozart. Eine begründete und ausführliche Biographie desselben. Herausgegeben zur Gründung und Errichtung eines Monuments für den Verewigten, von *Joh. Aloys Schlosser.* 192 Seiten 8. (mit einem Notenblättchen, facsimile.)

II.) Ludwig van Beethoven. Eine Biographie desselben, verbunden mit Urtheilen über seine Werke. Herausgegeben zur Erwirkung eines Monuments für dessen Lehrer, Joseph Haydn, von *Joh. Aloys Schlosser.* (Mit einem lithographirten Briefe Beethoven's.) 93 Seiten 8.

Beide Prag bei Büehler, Stephani und Schlosser.

Es sind hauptsächlich zwei Forderungen, welche man an den Lebensbeschreiber berühmter Männer, und besonders grosser Künstler, macht.

Erstlich verlangen wir von ihm die möglichste Treue und Ausführlichkeit in Darstellung der äussern Schicksale seines Helden; dann aber wollen wir auch den herrlichen Geist selbst schauen in seinem Entkeimen und Blühen, ihn gleichsam die früheste Morgenröthe bis zum hellen, hohen Mittag seines Glückes und Ruhmes hinauf, begleiten, und so die Wechselwirkung innern und äussern Lebens, das geheimnissvolle Gewebe des Geistes und der Kraft, aus welchem die Schöpfungen und Werke des Mannes, wie elektrische Funken der Galvanischen Kette, entspringen, näher erkennen.

Daraus folgt, dass eine wahre Künstler-Biographie, weit entfernt, schon mit blosser Aufzählung der Jugendschicksale, Lehrer, Reisen, Belohnungen, Leiden etc. irgend eines geistigen Lichtgestirns zur Genüge gegeben zu seyn, vielmehr selbst eine Art künstlerischer Hervorbringung ist, die in höchster Vollkommenheit nur der Meister selbst, von welchem sie redet, bieten mag. So schrieb Georg Vasari, zum Theil aus des Meisters, seines Lehrers und Freundes Munde, das Leben des

Michel Agnolo Buonaroti, so stellte unser Göthe das unnachahmliche Gemählde seines reichen Lebens auf.

Wer aber immer das Leben eines Andern beschreiben will; der wird vor allen Dingen darnach streben müssen, mit demselben, so viel möglich, alle Zustände seines Daseyns und Wirkens in Gedanken wieder durchzumachen, sich auf diese Weise historisch mit dem gewaltigen Genius, denn er schildern soll, näher zu befreunden, um dessen wahre Gestalt auch Andern geistig wieder erscheinen zu lassen, mit ihren Tugenden und Fehlern, ihrer Kraft und Schwäche, und so die eigentliche Bedeutung seiner Schöpfungen, ihre Entstehung und Vollendung, nicht sowohl begreiflich zu machen, — das hiesse Unmögliches verlangen, — als unserer Theilnahme menschlich näher zu bringen. —

Dass man nun Mozart's und Becthoven's Leben auf solche, und auf keine andere Art, beschrieben wünschte, wird Niemand in Abrede seyn. Und wer möchte auch den Finger erheben zu einem Denkmal dieser Heroen, bevor er sich ernstlich selbst geprüft, ob er auch in jeder Hinsicht dazu fähig und berufen sei, auf dass nicht dem grossen Todten, statt einer Ruhmeserklärung, vielmehr eine Verdunkelung durch das Unternehmen zu Theil werde, wenn der Kranz des Genie's durch gesprochene Worte überhaupt in seinem Werthe steigen oder fallen könnte? —

In wiefern hat Hr. Schlosser der erwähnten Foderung entsprochen? — Denn, dass er diese Absicht gehegt, sagt ja nicht nur der Titel auf's unverkennbarste, sondern auch die Vorrede. „Solche Menschen", heisst es da, „sind Phänomene, die man anstaunt, und deren „treue Abbildung der Forscher der Menschennatur als „schätzbare Kabinetsstücke ansieht, zu denen er oft zu„rückkehrt, um an ihnen den unbegränzten Umfang des „menschlichen Geistes zu bewundern." Er versichert dann ferner, da die bisherigen Biographien und Nachrichten über Mozart in Schlichtegroll's Nekrolog, in Gerber's Lexikon, bei Rochlitz und Dr. Rein-

hard nicht genügten, auf wiederholtes Verlangen eine Sammlung aller dieser Überlieferungen unternommen, und dieselbe mit Berichtigungen und Ergänzungen, die er zu Wien und Salzburg eingesammelt, vermehrt zu haben.

Demnach gibt er von S. 1 — 42 allgemein biographische Notizen über *Mozarts* Leben. Abgerissen, wie sie da stehen, enthalten sie weder Neues, noch besonders Lehrreiches über das Gesammtwesen des grossen Meisters. Die Kinderjahre sind auch hier mit unverhältnissmässiger Breite abgehandelt, über das spätere Leben so wenig etwas Befriedigendes, als man dies in den früheren Vorarbeiten findet, die man hier meist wörtlich benutzt findet. Die von vorn hinein unbeholfene Darstellung wird durch solche Mosaikarbeit nur noch ungleicher.

Daran reiht sich der zweite Abschnitt: „Anekdoten „und manches Andere aus Mozart's älterem Leben, mit „Urtheilen von ihm und über ihn.“ So nennt sich dieses wunderliche Allerlei von 42 Abschnitten, dessen Inhalt mehr oder weniger Mozart betrifft. Auch hier finden sich in der Regel nur längst bekannte Anekdoten und Charakterzüge, deren Beschluss — Gerber's Urtheil über Mozart macht. Man stösst hier nur auf Gesammeltes.

Von der „Begründung“, welche der Titel verheisst, ist nirgend Frage. Auf Treu und Glauben muss der Leser nehmen, was ihm geboten wird, und sollten auch Tiger mit Lämmern, nach dem Dichter, zusammenkommen.

Es ist wahr, auch kleine Züge aus dem Leben bedeutender Menschen haben oft unschätzbaren Werth. Ist es doch Plutarch's liebenswürdige Treuherzigkeit, mit manchen Menschlichkeiten seiner Helden uns bekannt zu machen, welche von jeher ihm unter allen Gebildeten und Geistreichen so viele Freunde erwarb. Allein nur verwoben in die Darstellung des Lebens, vereinigt

mit dem Bilde, erhalten sie erst ihren wahren Ausdruck. Anekdotenlesen sind noch keine Biographien.

Und wie gross war die Menge des Stoffes, der hier vorlag! Selbst Hrn. Schlossers, wie man billig annehmen darf, in Wien, und wohl gar anderwärts noch zu vermehrende, Sammlung bewährt dieses. Dahin, zu den höcht anziehenden und lehrreichen Überlieferungen über Mozart, die über sein geheimstes Wesen Aufschluss geben, liesse sich ein Brief Mozarts an einen Baron S. rechnen, wäre er nicht, wie Seite 118 ausdrücklich gesagt wird, aus dem französischen *Journal général*, also aus einer wenig treuen französischen Übersetzung wieder ins Teutsche zurück-übersetzt, mithin aus getrübter Quelle mitgetheilt, indess er in der Ursprache und in ungetrübter Eigenthümlichkeit, schon aus der Leipziger Mus. Zeitg. von 1815 hätte entnommen werden können. Vergl. Cäcilia, 19. Heft, S. 224.)

Zuletzt wird die mythische Erzählung über die Entstehung des Requiem's, dann eine etwas prosaischere (N. 38.) gegeben, selbst der Name des Bestellers (durch Gfr. Weber nun längst bekannt), des Grafen Wallsegg zu Stuppach, S. 141 genannt, der Süssmayersche Brief mitgetheilt, und auf wenig Seiten die Streitigkeit über die ganze oder theilweise Unechtheit desselben als durch Hrn. Stadler, dessen persönliche Bekanntschaft der Verf. machte, auch bei ihm Urschriften zum Requiem und eine vollständige Abschrift (nach S. 148) sah, völlig entschieden und abgethan behandelt. Die Dunkelheiten und Verworrenheiten der Schlosser'schen Deduction, die schlechterdings nur Wiederhall der Stadler'schen Gründe ist, nachzugehen, fühlt der Leser von Urtheil sich schwerlich berufen, besonders in *re acta*, wo alle Remonstration doch nur *post festum* kommt. — (Dagegen ist es nicht unwichtig, den Biographen von seiner Bekanntschaft mit Hrn. Stadler reden zu hören. Warum, zeigt sich am Ende. —)

Zum Schluss gibt Hr. Schlosser ein Verzeichniss von Mozart's hinterlassenen Werken, um zu zeigen, wie er sagt, „dass M. Viel schrieb, und in sei„nen früheren Jahren viel schreiben musste, um uns in „den spätern Meisterwerke übergeben zu können.“ Dieses Verzeichniss ist bloss summarisch, und lässt in Rücksicht der vollständigen Litteratur freilich Viel zu wünschen.

Den Beschluss macht Mozart's selbstgeführtes Tagebuch über seine Compositionen vom Februar 1784 bis Nov. 1791, in welchem bekanntlich das Requiem fehlt.

Zugegeben ist dem Heftchen ein Fac-Simile, ohne alle Erklärung, entnommen, wenn wir nicht irren, aus einem frühern Jahrgange der Leipz. Mus. Z.

Beethoven's Biographie besteht aus zwei Abschnitten: einem Lebens-Abriss des Verewigten, vom Verf. 1 — 76, und Urtheilen (von wem, wird nicht gesagt), über Beethoven's Werke, S. 77—93. — Eine Nachschrift am Schluss verheisst in kurzer Zeit noch eine Nachlese von Zügen und Anekdoten aus Beethoven's Leben.

Dabei drängt sich wiederum die Frage auf, warum beide Abtheilungen getrennt, und nicht lieber organisch vereinigt erscheinen. Ohne eine solche Einigung ist an eine wahre Schilderung des unsterblichen Meisters einmal nicht zu denken, und Alles, was über ihn gesagt wird, ohne immerfort seine eignen Werke und deren Entstehung im Auge zu behalten, ist kaum etwas mehr, als hohle Worte.

Beethoven's Leben in seinen äussern, so einfachen Umrissen, ist von dem Verf. ziemlich genügend erzählt. Besser freilich wäre es dem Leser zu Muthe, wenn er nicht so oft an Compilation erinnert würde, wozu die unendlichen Noten über so bekannte Männer, wie Seb. Bach, Händel, Haydn u. a., deren Lebenslauf nach Gerber u. a. jedesmal vollständig erzählt wird, nicht wenig beitragen.

Diese Ausführlichkeit am unrechten Orte befällt den Verf. noch einmal, wo am Schluss die Leichenfeierlichkeiten bei Beethoven's Begräbniss *in extenso* erzählt werden. Debei gedenkt er zugleich seines Planes, Beethoven, so wie Haydn und Mozart, in Wien Denkmäler errichten zu lassen, zu deren Unkosten auch der Ertrag dieser beiden Schriften verwendet werden soll. Eine Absicht, der man gern Gerechtigkeit wiederfahren lässt, wenn auch die Erreichung derselben auf diese Weise ziemlich in weitem Felde liegen dürfte. *) —

Die „Urtheile über Beethoven's Werke" meinen wir (selbst der Styl bringt auf solche Vermuthungen) bereits ähnlich oder mit denselben Worten, irgendwo gelesen zu haben. Wenigstens enthalten sie nichts Neues, und sind so wenig als die Biographie, frei von ungeschickten Ausdruckweisen und schiefen Ansichten. Z. B. S. 88. „Frei„lich muss jeder Künstler vor eine rücksichtlose Kritik „gestellt werden; aber man darf dabei auch die beson„dere Natur desselben nicht übersehen, sondern muss „sie befriedigend zu erklären suchen durch Anwendung „der allgemeinen Grundsätze." Schwindel erregender Gedankenwirbel! —

Oder was sollen Redensarten (um das gelindeste Wort zu wählen,) wie diese, gleich zu Anfange der Vorrede: „Wir trauern darum nicht bloss über unsern Ver„lust, sondern auch darüber, dass kein Ersatz (!) uns „trösten werde. — So gross Beethoven als Künstler „war, so gross war er auch als Mensch" — u. dgl.

Übrigens hat Hr. Abbé Stadler (laut der Vorrede) dem Verf. einen Brief Beethoven's mitgetheilt, den dieser, trotz seiner Länge, lithographiren liess, und diesem Heftchen beifügte. Durch die Schrift wird diese Zugabe

---

*) Dies ahndet selbst dem Verf. S. Vorrede zu Beeth. Biogr. S. X.

Anm. d. Vf.

im mindesten nicht motivirt, und steht mit ihr in keiner Verbindung. *)

Möge das allgemeine Verlangen nach einer Lebensbeschreibung des musikalischen Doppelgestirnes Mozart und Beethoven, im höheren Sinne und würdig ihres unsterblichen Ruhmes, nicht mehr gar zu lange unbefriedigt bleiben.

Dr. *Friedr. Deycks.*

Nachschrift der Redaction.

Der Herr Verfasser der vorstehenden Anzeige hatte, bei Einsendung derselben, uns ersucht, dasjenige, was in Hinsicht auf die in beiden Biographieen enthaltenen einzelnen historischen Data aus der Geschichte der beiden grossen Tondichter und ihrer Werke, etwa noch sonst zu erinnern seyn möchte, in Anmerkungen und Zusätzen beizufügen.

Wir konnten nicht besser thun, als die also an uns gestellte Bitte, auf den allgemein als classisch anerkannten Literator und reichen und glücklichen Besitzer, namentlich Mozartischer Original-Manuscripte, Herrn Hofrath André in Offenbach übertragen, welcher, wie Herr Schlosser S. 169 sagt, Käufer des ganzen Mozartischen Nachlasses an Manuscripten geworden war. Derselbe hat denn auch die Güte gehabt, uns die Mittheilung zu übermachen, welche wir unsern Lesern nachstehend vorzulegen die Ehre haben.

d. Rd.

---

*) Es ist der vorstehend zur Seite 66 abgedruckte.

Anm. d. Rd.

Offenbach a. M. den 17. April 1828.

P. P.

Sie erhalten hierbey die mir zur Einsicht mitgetheilte Schlossersche Biographie Mozarts zurück.

In Betreff der darin angeführten 2 Hefte theoretischer Verzeichnisse Mozartscher Manuscripte, welche in meiner Verlagshandlung erschienen seyn sollen, bemerke ich Ihnen, dass dies irrig ist. *)

---

*) Es heisst nämlich in der Schlosserschen begründeten Biographie Mozarts, S. 169 w. f. „Es ist unnöthig, „dass ich die in Druck erschienenen, oder seiner „Wittwe in Manuscript hinterlassenen Werke Mo„zart's einzeln aufführe, indem dieses von dem „Käufer des ganzen Mozart'schen Nachlasses an „Manuscripten, Herrn André in Offenbach, „schon in zwei Heften, auf deren ersten Seiten der „Titel der Werke mit dem Datum ihrer Entstehung, „und auf denen gegenüberstehenden die dazu ge„hörigen Themata in Noten geliefert worden sind, „bereits geschehen ist. Ich wünsche nur zu zeigen, „dass Mozart viel schrieb;" aus der obigen Mittheilung des Herrn André ersieht man aber, dass das angeblich erschienene zweite Verzeichnis, welches Herr Schlosser seinen Lesern so genau Seite für Seite beschreibt, — gar nicht existirt, sondern von Herrn André nur erst angekündigt war. —

Unsers Dafürhaltens hätte Mozarts heiliger Name mehr Ehrfurcht verdient, als dass man sich auf so leichtfertige Art daran setzte, seinem Gedächtnisse ein Denkmal setzen zu wollen, so wie auch die Heiligkeit der Wahrheit anderer historisch nun einmal unwiderlegt begründeter Thatsachen mehr Achtung verdient, als dass es sollte gewagt werden dürfen, ihr neuerdings entgegenzutreten, in einer Schrift, welche den Werth ihrer Begründung auf so handgreifliche Weise bloss giebt, wie wir es unter Anderen auch wieder in dem ebenerwähnten Puncte von dem vorgeblichen zweiten André'schen Verzeichnisse sehen.

Unerwähnt lassen wir eine grosse Menge anderer, mehr und minder bedeutender Unrichtigkeiten und Unvollständigkeiten. Vom Requiem wollen wir übrigens beiläufig anführen, dass der Herr Verfasser pag. 171 nur erwähnt, dasselbe sei bei Breitkopf und

Ich habe bis jetzt nur das unter Mozarts Nachlass vorgefundene Manuscript seines, vom 9. Febr. 1784 anfangenden Catalogs herausgegeben, obgleich ich schon damals (1805) die Herausgabe eines zweiten Verzeichnisses versprochen hatte. Bey genauerer Prüfung der betreffenden Manuscripte zeigt sich aber, dass bey weitem nicht alle mit dem Datum ihrer Entstehung, ja oft nicht einmal mit der Jahresangabe versehen waren. Da sich nun dieses zweite Verzeichniss nicht chronologisch, wie das bereits gedruckte, abfassen liess, und da es auch nur die in meinen Händen befindlichen Manuscripte enthalten sollte, als solches aber immer nicht vollständig zu nennen gewesen wär, so konnte ich über die Art und Weise seiner Abfassung noch nicht einig mit mir werden. Was nun auch diesem 2ten Verzeichniss an allgemeiner Vollständigkeit mangeln muss, dass wird es durch Anführung der unvollständig hinterlassenen Manuscripte von einer andern Seite gewinnen. Ich hatte meinem verehrl. Freunde Gerber eine Abschrift dieses Verzeichnisses mitgetheilt, von welcher derselbe einen Auszug für die Fortsetzung seines Tonkünstler-Lexicons gemacht hatte, welchen, wie ich sehe, Herr Schlosser ebenfalls benutzt hat.

Härtel in Leipzig in Partitur gedruckt, und bei André in Offenbach im Clavier-Auszuge erschienen. Es ist aber der Clavierauszug bei André nicht allein in zwei verschiedenen Auflagen erschienen, sondern auch bei Simrock in Bonn und wahrscheinlich auch noch in mehren anderen Verlaghandlungen erschienen; — ebenso die Partitur selbst bei B. und Härtel nicht Ein- sondern zweimal, ausserdem aber auch noch in Paris bei Ozi und, laut des Meiselschen Katalogs, auch selbst in Wien bei Steiner. — Eben so soll, laut S. 178, lit. e ein Clavierauszug des Titus in Darmstadt erschienen sein! — indess in Darmstadt noch niemal ein Musikverlag existirt hat. — Es wäre lästig, die Beispielsammlung solcher Unrichtigkeiten weiter fortzusetzen.

D. Rd.

Es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass Hr. Schlosser besser gethan haben würde, sich auf den *Vorbericht* zu meiner neuen Ausgabe der Partitur des Mozartschen Requiem zu beziehen, als abermals eine unrichtige Erzählung über die Entstehungsgeschichte dieses Werkes zu machen. Nachdem Ihre *Ergebnisse* über dieses Werk öffentlich erschienen sind, finde ich nichts weiter zu bemerken, als: dass man Thatsachen erst ungeschehen machen können muss, bevor man mit neuen Erdichtungen auftreten will.

Ich kann indessen nicht umhin, über den hier abermals zur Sprache gebrachten Choral, welchen Mozart im 2ten Finale seiner Zauberflöte als *cantus firmus* behandelt hat, zu bemerken: dass es weder die Melodie des Liedes: Du dessen Augen flossen, noch desjenigen: Christ unser Herr zum Jordan kam, sondern diejenige des Liedes Ach Gott vom Himmel sieh darein ist, welchem Mozart einen Zusatz als Schluss nach der Prime gegeben hat. Da Gerber dieser Melodie den von ihm angeführten Text unterlegt hatte, so kann es seyn, dass man in Sondershausen beyde Lieder über die hier angeführte Melodie gesungen; allein schon seit 1755 besitzen beyde ihre eigenen Melodien, von welchen die des Liedes Christ unser Herr etc. die ältere ist, da man 1524 das Lied: Ach Gott vom Himmel etc. nach der Melodie: Es ist das Heil uns kommen her, gesungen hat.

Der im 1. Th. des angeführten Kirnbergerschen Werks Pag. 243 stehende Choral ist allerdings auffallend ähnlich mit der Mozartschen Bearbeitung in der Zauberflöte, allein es ist nicht dieselbe Choralmelodie, sondern die Melodie des Liedes: Es woll' uns Gott genädig seyn. Dies zur Berichtigung, und wenn Sie wollen auch zur öffentlichen Bekanntmachung.

Leben Sie wohl etc.

André.

Kleine Entgegnung
*auf die im 29. Heft der Cäcilia *) gegebene Aufforderung, L. van Beethoven* betreffend.

Beethoven ist mir, und gewiss den meisten Musikkennern, eine zu theure Erscheinung, um in ein Urtheil einzustimmen, wie wir es in dem angeführten Heft lasen. Fern sei es von mir, mich etwa in einen Federkrieg wegen des *pro* und *contra* einzulassen; aber ein Wort auf die vielen Beschuldigungen kann nicht unerlaubt sein.

War es denn mit Beethoven wirklich so schlimm und hat er „nur so ins Blaue hinein geschrieben," wie Herr Ernst Woldemar meint?

Diese Frage zu beantworten, setzt Bekanntschaft mit seinen letztern Werken voraus; denn diese sind nur eigentlich der Stein des Anstosses. Unter ihnen befinden sich nun (nicht nach der Ordnung gewählt):

Die neunte Symphonie, welche besonders seit ihrem Erscheinen viel Anfechtung erlitten;
eine Missa, und
ein Violinquartett.

Also diese Werke, diese sind etwa, ohne die übrigen fein gewählten Umschweifungen des Herrn Woldemar zu wählen, „höchst abschreckend, geschmacklos und *entsetz-*

lich;“ denn da er keine Werke in der Aufforderung angegeben hat, so vermuthe ich, zu Herrn Woldemars Besten, dass er wohl die höchst leicht zu fassenden, herrlichen Ouvertüren, auch eben so wenig wohl das verschmitzte, schelmische Liedchen: „Ich war bei Chloe,“ mitgerechnet hat.

Bekanntlich hat Beethoven an 130 und mehr Werke geschrieben. Ist es nun recht, einen Mann wie diesen nach dem Tode auf eine solche Art an den Pranger zu stellen, wegen etwa dreier Werke, die er in den letzten Lebensjahren schrieb? — Sind sie wirklich, was Herrn Woldemar und zehn anderen, die eine solche Aufforderung machen können, schwer möchte zu beweisen sein, sind sie wirklich für ein Tollhaus gut? — Sollten sie es aber sein, wie sie es nie sind, so werden sie bald in Vergessenheit kommen — das Urtheil ist dann gesprochen und jedes Wort darüber verloren. — —

Undankbar wurde Mozart von den Deutschen behandelt, undankbarer Beethoven; denn des erstern Titus und Requiem wurde als theurer Nachlass gehalten, als Reliquien noch bis jetzt verehrt, doch Beethoven, der wie Mozart mit den nöthigsten Lebensbedürfnissen fast stets zu kämpfen hatte, soll — — Aber nein, nicht die Deutschen, sondern *Einer* beschuldigt ihn der „düstern, leeren, trokkenen, plan- und geschmacklosen Speculationen!“

Nun, Einer kann nicht verlangen, dass andere untersuchen sollen, ob die Symphonie u. s. w. für „das Tollhaus“ passt, Einer benimmt Beethovens letzten Werken keinen Werth, Einer giebt und raubt dem wahren Verdienste keinen Lorbeerkranz; für Einen kein Wort mehr; aber für Andere, die so schwach vielleicht wären, ein ähnliches Urtheil zu fällen.

Beethoven hat eine neue Bahn gebrochen; wollte er sie behaupten, so musste er, da seine Jünger ihm schnell nacheilten, immer Neues leisten. Sein Lauf endete! — Die Jünger naheten noch nicht, denn steil ist der Weg, den er gezeichnet, auf den er vollendet hat, — — und darum sind seine letzten Schöpfungen uns ein Geheimniss noch. Naht erst die Zeit, wo wir die neunte (*d-moll-*) Symphonie mit solcher Leichtigkeit und Ruhe, wie die erste (*C-dur*) hören, so ist gewiss alles uns jetzt Unklare daraus verschwunden und eben so gewiss ein neuer Heros vorhanden, der uns weit vorausgeschritten ist.

Prof. M. E. Müller nimmt sicher das wahre Wort über Beethoven nicht wieder zurück, wenn er in seiner Reise nach Italien S. 54 sagt:

„Beethoven ist vielleicht der grösste ästhe-„tische Künstler. Seine tief empfundenen „Werke gehen ihrem Zeitalter weit voraus. So „wie Sebastian Bachs Werke jetzt nach hun-„dert Jahren wieder aus der Vergessenheit her-„vorgezogen werden, wird man auch jene wieder „aus dem Grabe erwecken.“

Zum Schluss nun noch zwei Worte über den unsterblichen Meister, die vollkommen auf ihn passen, obgleich sie ursprünglich nicht in Bezug auf ihn, sondern auf Mozart geschrieben worden sind:

„Man vereinige tiefe Kenntniss der Kunst mit dem glücklichsten Talent, reizende Melodien zu erfinden, und verbinde dann beides mit der grösstmöglichsten Originalität, so hat man das treffendste Bild von — Beethovens musikalischem Genius. Nie kann man in seinen Werken einen Gedanken finden, den man schon einmal gehört; sogar sein Akkompagnement ist immer neu. Unaufhörlich wird man ohne Rast von einem Gedanken zum andern gleichsam fortgerissen, so dass die Bewunderung des letzten beständig die Bewunderung aller vorhergehenden in sich verschlingt, und man mit Anstrengung aller seiner Kräfte kaum die Schönheiten alle fassen kann, die sich der Seele darbieten. Sollte man Beethoven eines Fehlers zeihen wollen, so wäre dies wohl das einzige: dass diese Fülle von Schönheiten die Seele beinahe ermüdet, und dass der Effekt des Ganzen zuweilen dadurch verdunkelt wird. Doch wohl dem Künstler, dessen einziger Fehler in allzugrosser Vollkommenheit besteht."

So viel zur Entgegnung der Aufforderung.

Leipzig im April 1828.

C. F. Becker, Organist.

Das Chromamètre.

Unter diesem Namen haben schon vor einiger Zeit die Instrumentenmacher Roller et Blanchet in Paris ein Werkzeug bekannt gemacht, welches bestimmt ist, als Erleichterungsmittel beim Stimmen des Pianoforte zu dienen, und namentlich dem Stimmer die Mühe der Temperatur zu ersparen, indem es ihm die ganze chromatische Tonreihe (daher *Chromamètre*) angiebt, so dass er nur die Reihe der Claviertasten nach den ihm vom Chromamèter angegeben werdenden Tonhöhen einzustimmen braucht.

Das Werkzeug ist ein verticales Monochord, zu teutsch ein aufrechtstehendes, einsaitiges Tonwerkzeug, welches mittels einer Taste wie eine Claviertaste, angeschlagen wird. Am oberen Theile ist ein beweglicher Steg angebracht, welcher mittels einer Feder sich auf verschiedene mit C, Cis, D, Dis u. s. w. versehene Striche stellen und befestigen lässt, und so die Saite des Instrumentes mehr und mehr verkürzt, so dass sie bei der Stellung des Steges auf C den Ton C, — bei Cis den Ton Cis oder Des, bei D den Ton D giebt u. s. w., und der Stimmer nur die einzelnen Töne des Pianoforte nach den correspondirenden Tönen des Chromamèters zu stimmen braucht, dadurch also der Mühe, die Temperatur zu suchen und zu finden, enthoben ist. Es versteht

sich von selbst, dass man dem Pianoforte eine nach Belieben hohe, oder tiefe Stimmung geben kann, je nachdem man die Saite des Werkzeuges höher, oder tiefer stimmt.

Dass das Werkzeug manchem des Stimmens ungewohnten Dilettanten, so wie auch manchem anderen Stimmer, zum Nutzen und wenigstens zur Erleichterung zu dienen vermag, ist wohl ausser Zweifel; und ohne Zweifel wird man auch in Teutschland sich eifrig befleissigen, die französische neue Erfindung zu rühmen und zu kaufen, welche übrigens im Wesentlichen ganz auf der Idee des Schmittischen Hierochord beruht, nur dass sie blos einen ganz geringen und untergeordneten Theil desjenigen leistet, was das Hierochord gewährt, wie dies aus der Vergleichung des, dem Hierochord gewidmeten Artikels in der Cäcilia (5. Band, Heft 19, S. 157,) auf den ersten Blick hervorgeht.

GW.

Nicht-Erwiederung.

Den Lesern der Cäcilia ist wohl der Aufsatz des Herrn A. B. Marx in Nr. 16 der Berliner allgem. musikal. Ztg. „End„lich noch Persönliches! Gottfried „Webers Uebelthat an Beethoven. „*Ense recidendum, ne pars since„ra trahatur*“ bereits bekannt, und diejenigen, welche denselben noch nicht gelesen haben und auf eine nähere Bekanntschaft mit demselben begierig sein sollten, bitte ich, das gedachte Blatt nachsehen zu wollen, indem ich, obgleich der Herr Verfasser die Verbreitung desselben auch durch den Weg der *Cäcilia* wünscht, *) — dieser schmei-

---

*) Der Brief des Herrn Marx an mich — an Scheinheiligkeit dem gedruckten Aufsatze nichts nachgebend, lautet wie folgt:

Berlin, den 16. April 1828.

Wohlgeborner
Hochzuverehrender Herr!

Möge der anscheinend seltsame Schritt, den ich thue, indem ich Ihnen meine Erklärung über Ihre Bekanntmachung im 29. Heft der Cäcilia zusende und um deren schleunigsten, vollständigen und genauen Abdruck in der Cäcilia ergebenst anhalte: möge dieser Schritt seine nächste und

chelhaften Einladung darum doch nicht Folge zu geben willens bin, weil ich es endlich müde werde, mich und meine Leser mit der Mittheilung und Entgegnung der Hudeleien und Persönlichkeiten zu unterhalten, welche ich mir durch einen unbefangenen und furchtlosen Kampf für die Wahrheit einer ernsten Sache zugezogen habe; — und weil der Ton, welchen der Herr Verfasser, der sich doch in seinem bisherigen Brief an mich in ein sehr anderes Verhältnis zu mir gestellt hatte — sich jetzt gegen mich herausnimmt, — mir jede Erwiederung eines s o l c h e n Artikels wie jener! verbietet.

---

erwünschteste Rechtfertigung durch die Erfüllung meines Begehrs von ihrer Seite finden!

Zur Erklärung meiner Handlungsweise habe ich nichts zuzusetzen, bin vielmehr von der Gerechtigkeit und Nothwendigkeit derselben so durchdrungen, dass ich die Hoffnung der ausdrücklichen Anerkennung Ihres mich so betrübenden Irrthums wage. Wie werde ich mich freuen, wenn durch eine Ihrer so würdige Offenheit und Rückkehr der Fehlgriff und meine eifrige Vermittelung (denn dies ist der Sinn, in dem ich handle) in Schatten gestellt werden.

Hochachtungsvoll
Ew. Wohlgeboren

ganz ergebenster
A. B. Marx.

Sehr überzeugt, dass es meinen und der Wahrheit Freunden und jedem Unbefangenen leicht sein wird, meine Vertheidigung, überall wo eine solche der Mühe werth und nöthig scheinen könnte, gegen die Unziemlichkeiten, Ungerechtigkeiten und sonstige in jenem Aufsatze enthaltenen Dinge, von selbst herauszufinden, will ich übrigens diese Gelegenheit benutzen, mit der mir gewohnten Offenheit hier einen Irrthum anzuzeigen, in welchem ich bei jenem meinerseitigen Artikel, wie ich jetzt glauben muss, allerdings verfallen, und welchen im nächsten Cäcilienhefte zu berichtigen, bereits längst beschlossen war, auch ohne dass es dazu des Marxischen Posaunenstosses bedurft hätte: Ich habe nämlich in dem Beethovenschen Briefe an Herrn Stadler den Schriftzug, welcher einem *ff* so ganz und gar ähnlich ist wie ein Ei dem anderen, wirklich für ein *ff* gelesen, indess ich jetzt allerdings glaube, dass es kein *ff*, sondern ein A vorstellen solle.

Ueber alles Uebrige, — und namentlich z. B. über die Absicht, welche Herr Marx dabei haben konnte, so zu thun wie er gethan, d. h. in einem, sichtbarlich mit gar grossem Wohlgefallen gearbeiteten Aufsatze, eine Masse von Beschuldigungen und Invectiven gegen mich aufzuthürmen, die sich

freilich so ganz augenscheinlich von selbst widerlegen, und an deren Grund er, als verständiger Mann, unmöglich selbst glauben kann, — über all dieses und noch vieles andere Aehnliche kein weiteres Wort mehr, weder gegen Herrn Marx, noch sonst.

Gfr. Weber.

Auch eine Meinung zu Gfr. Webers Erklärung der Menschenstimme.

Dass unter allen bis jetzt erschienenen Erklärungen der Menschenstimme *G. Webers* Erklärung die richtigste ist, *) scheint auch noch folgender Umstand zu beweisen. Man beobachte nur den stärksten Sänger (den lebendigen Menschen, kein todtes, zergliedertes Bereitstück — Präparat —) bei den am stärksten auszudrückenden Gesangsätzen; so wird man wohl Hauch, aber nicht einen starken Luftstrahl aus seinem Munde wahrnehmen. Dies Letztere müsste aber doch der Fall sein, wenn der Mensch, nach des *Dr. Liskovius* Erklärung, auf dieselbe Art sänge, wie er pfeift; und dann müssten in diesem letztern Falle die Lungen von einem weit bedeutendern Umfange sein, um den, zu den starken Tönen erforderlichen Luftstrahl hervorbringen zu können. Beobachtet man aber den Menschen beim Pfeifen, so nimmt man, im Verhältniss zu den auf diese Art hervorgebrachten Tönen, schon einen bedeutenden Luftstrahl wahr. Es geht hieraus klar hervor, dass der Mensch auf eine ganz andere Art singt, als er pfeift.

Zelle. *Wilh. Meier.*

*) Siehe jedoch Cäcilia, 4. Bd. (Heft 15,) S. 229. *GW.*

Die Macht des Schönen
in der
Tonkunst.

Was verlangen Sie von mir, Musarion, ich soll Ihnen bestimmt sagen: was Schön ist. Sagen? erklären? beschreiben? wohl gar definiren? Hätten Sie doch lieber gesagt: fühlen und empfinden lassen.

„Nein, das wollte ich eben nicht, sagte „Musarion. Sie müssen mir zugeben, dass sich „das Schöne auch wohl denken lässt, und jeder „Gedanke lässt sich — so schwer das auch bei „manchem seyn mag — durch verständliche Worte „ausdrücken. Verständlich sollen Sie mir machen, „was ich für unbestreitbar Schön erkennen „soll oder nicht.“

So lassen Sie mich antworten, dass ich keinen einzigen Gedanken statuire, der nicht von der Empfindung abzuleiten wäre und mit der Empfindung selbst bald näher, bald entfernter, bald mehr bald minder fühlbar in Verbindung stände. Ist nun gar die Rede vom Schönen, so mag wohl manches Schöne gedankenlos empfunden werden, aber etwas Schönes zu denken, ohne sich darüber innig zu freuen, das vermag kein denkender Mensch.

Lassen Sie darum unsern Wieland für mich sprechen:

das wahre Schöne
will nur gefühlt und nicht besungen seyn.

Eine Definition des Schönen finden Sie in allen Lehrbüchern der Aesthetik. Der angenehme Seelenreiz mag wohl in den wenigsten Worten eine meines Wissens noch nirgends gebrauchte Erklärung von der einfachen unauflösbaren Empfindung des Schönen enthalten. Schön ist, was durch den äussern Sinn — denn ohne diesen gelangen wir zu keiner einzigen Wahrnehmung — unser Inneres gefühlfähiges Wesen in eine süsse Bewegung versetzt. Was süss und bitter sey — darüber erwarten Sie doch keine weitere Erklärung? Angenehm hätte ich sagen können, wär mir der Ausdruck nicht viel zu gefühllos gewesen.

Eine süsse Bewegung im Innern also — nicht blossen Sinnenreiz, und wärens auch die feinsten Sinne — verlange ich als unerlassliche Wirkung von dem, was nach dem lautersten Gefühle sowohl, als nach dem schärfsten Urtheile für Schön erklärt werden soll.

Wir entledigen uns durch diese Definition des Schönen einer Menge von unbefugten Richtern in einer heiligen Sache. Die Mehrzahl unsrer Mitgeschöpfe bedarf schon einer nachdrücklichen Berührung von aussen, bevor ihr Innres in Bewegung kommen soll. Donner und Kanonenschläge und Cynthische Pauken und Becken müssen bei den Europäern wie bei den Hindus und Chinesen an allen Feiertagen schallen — wie könnte man sich sonst erfreuen? Und Freude verlangt man von dem, was recht schön seyn soll. Süsse Wehmuth wäre gradezu ein Widerspruch.

Zum Glück für uns, die wir in unsern Tagen nicht mehr mit der Lyra des Orpheus in der Hand, von Bachantinnen zerrissen zu werden fürchten dürfen, giebt es unter denen, deren menschliches Gefühl uns noch einmal Menschen zu erziehen hoffen lässt, einige, die bei der leisesten Berührung von aussen zugleich ihr Inneres in Bewegung gesetzt fühlen; andere, bei denen feinere Berührungen zwar keinen weitern Eindruck machen, die aber gegen das, was auch ohne schreckhafte Erschütterung den ganzen Menschen durchdringt, gar wohl empfindlich sind.

Mit diesen nun, deren mächtigen Einfluss in die Bildung unsers Zeitalters wir anerkennen müssen — mit diesen, behaupte ich, hat es die Tonkunst vor allen andern Künsten aufzunehmen, wenn es uns ernstlich darum zu thun sein wird, der irdischen Schöpfung edelstes Product — den Menschen, zu befähigen, des Himmels theuerstes Geschenk — das Schöne empfinden und schätzen zu lernen.

Nichts auf der Welt wirkt mächtiger und sanfter zugleich, den Menschen bis in das Tiefste durchdringend, als der Ton. Schon mit dem Worte Ton haben wir das Schöne ausgesprochen. Denn alles andre, was nicht als Ton das Menschenohr berüht, ist lästiger Schall und wildes Geräusch (die schönsten Worte unsrer Zunge selbst nicht ausgenommen). Und was das Auge anbelangt, so steht dieser göttergleiche Sinn, der eine ganze Welt mit einem Blick umspannt, und viele Millionen gleichzeitiger Berührungen in seiner Netzhaut

auffängt, dem Menschen viel zu hoch, als dass er nach Verlauf von tausend Jahren zu einer solchen Theorie der Farben und Gestalten kommen sollte, wie sie die Tonkunst uns vor tausend Jahren von ihren Tönen schon aufzustellen versuchte. Das unabweisliche Wohlgefühl der reinen, einfachen und harmonischen Töne, welches den Elephanten wie das Kameel, den Singvogel wie die Spinne und die Kellermaus in sein Gebiet gezogen hat, wurde in allen Verhältnissen ihrer Lebensbewegungen vom durchdringenden Verstande nach Maas und Zahlen ausgerechnet — das ganze Hörbare trug der erfinderische Chladni ins Reich des Sichtbaren über, als noch kein Raphael uns Rechenschaft vom Zauber seiner Formen, kein Tizian vom Wunder seiner Farben geben konnte. Und während die Mitglieder einer frohen Gesellschaft kaum begreifen können, was die Naturfreunde M. und R. zu dem Wasserfalle in der benachbarten Grotte gelockt kabe, hört man Alte und Junge aufjauchzen bei dem ersten Tone der ländlichen Schalmei, die aus den Hirtenthälern durch den Abendhimmel tönt. So mächtig wirkt der von der Kunst für den Eindruck des Wohlgefälligen ausschliessend erschaffene Ton im Gegensatz der zahllosen absichtlich oder unwillkührlich vorhandenen Veranlassungen zum Vergnügen unsrer Augen oder anderer Sinne.

Die Seele empfängt den Eindruck von dem, was ihr gefällt, ohne lange Ueberlegung, ob das Wohlgefällige von der Sache selbst, oder von den dadurch aufgeregten Empfindungen herstamme, und

so entwickelt sich in uns, ohne dass wir selbst zu sagen wissen, wie — das dem menschlichen Geschlechte wahrhaft zu beneidende Vermögen, gerührt zu werden und andre rühren zu können. Denn dadurch erhebt sich das Gefühl des Menschen weit über alle Gefühle der animalischen Natur, dass jede Berührung von aussen einer nie zu berechnenden Menge schon empfangener Seelenbewegungen begegnet, deren Vereinigung mit dem willkommensten unsrer jüngsten Eindrücke eine wundersame Harmonie durch unser ganzes Sensorium ertönen lässt. O wie schön! rufen wir dann aus in der Entzückung unsers Herzens, und erröthen nicht darüber, dass in diesem Ausrufe das Bekenntniss einer von dem Zauber des Schönen längst schon tausendfach berührten schönen Seele liege.

Einer solchen, von hundert Ahnungen und zehntausend Rückerinnerungen bewegten Seele muss der Ausdruck schön ganz nothwendig von einer andern Bedeutung sein, wie dem dürftigen Gefühle, welches in seinem langen mühevollen Leben wenig Angenehmes, aber noch weit weniger Schönes zu empfinden hatte.

Betrachten wir nun die ganze Menschheit von der Seite des aufzuregenden Gefühls, und den einzelnen Menschen als ein Wesen, welches der Rührung fähig ist, so erscheint uns die Himmelstochter *Cäcilia*, die hehre und gefeierte Göttin der Tonkunst, mit ihren zahllosen Tempeln, Opfern und Priestern, in unsern der Humanität sichtbar entgegenreifenden Tagen, als eine freundliche Ver-

mittlerin der mehr und weniger wohlerzogenen, vielseitig oder einseitig gebildeter Menschen, die das grosse Werk der Menschenbildung mehr als irgend etwas anderes auf der Erde gefördert hat, und auf dem sichersten Wege ohne Hass und Groll, ohne Feindschaft und Erbitterung, ohne Krieg und Blutvergiessen die Eroberung des verlorenen Paradieses uns zu vollenden verspricht. Sie ist es unter allen Lehrmeistern unsers Geschlechts, die uns zuerst den Menschen als Menschen würdigen und achten lehrte — kein Alter, kein Geschlecht, kein Stand und kein Verhältniss blieb von ihren freundlichen Gunstbezeigungen, so wie von ihren Belohnungen nach Verdiensten ausgeschlossen. Sie erhob den Sänger bis zur höchsten Stufe des Ruhms und des Vermögens, mündigte das Kind, adelte den Ranglosen, und begabte den Vollzieher ihrer Gesetze, den Zeugen ihrer Macht und ihrer Milde mit einem Glanze, der alle düstern Pfade des verwickelten Lebens erhellte und alle trübe Stunden seiner Mitwanderer erheiterte. In welchem Erdenwinkel war je der Sänger unwillkommen, der mit seiner Zitter in der Hand über Berg und Thal in die Hütten der Dorfbewohner, wie in die Freudensäle prachtvoller Städte den Arbeiten Feier, den Sorgen Vergessenheit, den Thränen Linderung gebot. Was keinem Philosophen, keinem Helden, keinem Weltverbesserer, keinem Staatsmann, keinem Regenten, keinem Wucherer, keinem Zauberer je zu Theil wurde, die unbestrittene Anerkennung seiner arglosen Absichten, die ungeheuchelte Erkenntlichkeit für das Bestreben, der Seele eines

Menschen wohlzuthun — das blieb vom Anbeginn der Welt bis auf den heutigen Tag dem Schöpfer und Geber süsser Töne in Harmonien und melodischen Gesängen vorbehalten.

Ueber die Wahrheit seines Ausdrucks, mochte er mehr oder minder zu preisen seyn, über die Rechtgläubigkeit seiner musikalischen Ideen, entstanden keine blutige Fehden.

Nur der Verdruss und die Verzweiflung an der Unübertrefflichkeit des Schönen hätte Menschen bis zur Mordthat entflammen können. Mit den Tönen schmolzen alle Herzen zusammen. Keine Kirche, keine Confession vermochte die Freunde der Tonkunst sich von einander zu trennen, und ihre Tempel sich zu verschliessen.

Mit der Würde der Kunst erhob sich der Künstler und mit dem Ansehen, welches dieser sich erwarb, wurden alle, die ihm angehörten, alle die nur Wohlgefallen an seiner Kunst gefunden hatten, aus dem Staube gehoben. Die Cultur des Geistes ward in unsern Tagen durch dieses einfache sinnliche Mittel bis zur Seelenläuterung gesteigert. Menschen, die an keiner Litteratur jemals Antheil genommen hatten, ergriffen die Blätter einer musikalischen Zeitung, wie man die Annonçen eines Lustspiels zu ergreifen pflegt, und auf dem Wege zu ihrem Vergnügen fanden sie, was noch kein Mensch, was sie selbst nicht vorher in sich geahnet hatten — das Vermögen, über das, was schön und wahrhaft schön zu nennen sei, ein besseres Urtheil als bisher zu fällen, und sich über manches verständigen zu lassen, was noch besser

als alle Notenbücher, und weit eingreifender ins Leben als alle Recensionen über Sinfonien und Polonaisen sein müsse.

Verbände sich nun noch mit dieser Belehrung der verständige Gebrauch, den wir von der Ausübung der Musik zu machen haben — Hörten wir in unsern Kirchen und Schulen wahrhaft rührende Gesänge — lernten wir Lieder in unser Gedächtniss aufnehmen, wie sie Felter und Weber und Spohr und Beethoven uns vorsangen — versuchten wir, unsrer gelehrigen Jugend die Kunst, die bisher nur Solitur zu nennen war, von ihrer schöpferischen Seite wie Nägeli von der menschlichen Seite darzustellen, als ein Mittel, eigne Ideen und Gefühle zur Ansprache zu bringen, und von hundert nachgesprochenen und einstudirten musikalischen Werken und Sätzen einige wenigstens, nach harmonischen Gesetzen, aus unserm Selbst hervorzurufen der Stimmung gemäss, worein die hellern oder sanftern Anklänge des eigenen Lebens uns versetzen — welcher Triumph würde das sein für die Macht der Tonkunst.

Horstig.

Andeutungen über Gesang und Gesanglehre, *von Aug. Ferd. Häser.* *)

Ausdehnung, Umfang.

Man verlangt in neuerer Zeit, besonders in Deutschland, einen grossen Umfang der Stimme und liebt vorzugsweise die Höhe. Die Anstrengung, die es dem Sänger kostet, diesem Verlangen zu entsprechen, bricht und verdirbt vor der Zeit manche Stimme, die in ihren, von der Natur vorgeschriebenen Grenzen sich haltend, vielleicht noch Jahre lang frisch und gut geblieben wäre. Dass die meisten Komponisten alle Stimmen noch eben so hoch, ja oft noch höher schreiben, als man sie vor fünfzig und mehren Jahren schrieb, ohne zu bedenken, dass sich seitdem die Stimmung der Instrumente wenigstens um einen ganzen Ton erhöht hat, ist sehr zu beklagen. Klagen aber helfen dem Modewesen nicht ab, und man muss sich begnügen, wenigstens einen und den andern Sänger vor der Gefahr, die seiner Stimme droht, gewarnt zu haben.

Grosse Ausdehnung der Stimme kann nur dann, wenn die natürliche Anlage dazu vorhanden ist, und doch auch nur allmählig erworben werden, wenn sie Werth haben, d. h., wenn die Stimme gleichmässig in ihrem ganzen Umfange ausgebildet

*) Siehe Cäcilia 7. Bd., Heft 28, S. 231.

werden soll. Man erzwinge daher nie im Anfange einen Ton, der Anstrengung kostet, sondern achte allein auf die Bildung der Stimme in ihrem natürlichen Umfange. Dieser erweitert sich nach und nach von selbst bis zur äussersten Grenze, welche die Natur vorschrieb. Diese aber überschreiten zu wollen, ist wenigstens in Hinsicht der Höhe vergebliche Mühe, da man die erzwungenen höhern Töne doch nie in seine Gewalt bekömmt. Eher noch kann man durch besondere Uebung der tiefern Töne für die Tiefe etwas thun; doch schadet man dadurch der Höhe. Das Eine und das Andere aber, vorzüglich das erste ist, wenn man in dem unnatürlichen Streben anhaltend beharrt, sogar auch für die ganze Stimme und selbst für die Gesundheit gefährlich. Man sei daher im Anfange selbst mit einem sehr beschränkten Umfange zufrieden und suche diesen nach Höhe und Tiefe hin etwa monatlich um einen halben Ton zu erweitern. Nur so wird man nach und nach mit Sicherheit erreichen, was zu erreichen möglich ist. —

Wenn auch das Klima die Hauptursache sein mag, dass man in Deutschland diese Bässe und hohe Soprane findet, da südlichere Länder, z. B. Italien, reicher an mittlern Stimmen sind, so ist doch wohl jene partheiische Vorliebe für die höhern Töne wenigstens zum Theil Ursache, dass wir so wenig tiefere Stimmen unter den Frauen hören, denn manche Sängerinn verkennt die Natur ihrer Stimme und zwingt sich zu einer Höhe, die ihr nie völlig gelingen kann, da sie

durch Ausbildung der ihr eignen tiefern und mittlern Töne, in welchem weit mehr als in den höhern aller eigentliche Gesang liegt, ausgezeichnet werden könnte.

Register der Stimme.

Jede menschliche Stimme bringt ihre musikalischen Töne auf zwei sehr merklich verschiedene Arten hervor, die tiefern auf die eine, die höhern auf die andre Art. Die neuesten Untersuchungen über beide Arten der Erzeugung musikalischer Töne finden sich in: „Liscov's Theorie der Stimme, Leipzig bei Breitkopf und Härtel, — in der musikal. Zeitschrift Cäcilia, Bd. 1. Heft 1. S. 81. Die menschliche Stimme, eine physiologisch-akustische Hypothese von Dr. Gottfried Weber, zu vergl. Bd. 4. Heft 2. S. 155, 157, 161, in Froriep Notizen aus dem Gebiete der Natur und Heilkunde Bd. 16. Nr. 1, 2. Ueber die Stimme der Vögel, von Felix Savart, zu vergl. Cäcilia Bd. 4. Heft 3. S. 229. —

Hier ist es genug, die für den Gesang brauchbaren Resultate jener Untersuchungen darzulegen. Sie bestehen im Wesentlichen darin, dass von den beiden Hauptgattungen der menschlichen Stimme (ich sage Hauptgattungen, weil manche Gesanglehre eine Menge verschiedener Classen der Stimme annehmen, z. B. Hirnton, Nasenton, Kehlenton, Lungenton, Magenton, Herzton, vgl. Schubart Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst, Wien bei Degln 1806, S. 338 ff.

welche Eintheilung jedoch durchaus von keinem praktischen Nutzen ist, indem sie, wenn auch zum Theil gegründet, doch fast bei jedem Individuum bedeutende Abänderungen erleitet) die eine, die sogenannte Bruststimme, *voce di petto*, welche die tiefern Töne angiebt, einen vollern Klang hat und dem Gefühle nach aus der Tiefe der Brust. hervorzukommen scheint, die andre aber, die sogenannte Kopfstimme, auch wohl Halsstimme, Fistel, Falset genannt, *voce di testa*, welche die höhern Töne hervorbringt, einen zartern, feinern Klang hat und nur in der Kehle zu entstehen' scheint.

Der wesentliche Unterschied dieser beiden Stimmgattungen, besteht also in ihrem verschiedenen Ursprunge, in ihrem verschiedenen Klange, in der verschiedenen Empfindung, welche mit ihrer Hervorbringung verbunden ist, und endlich darinn, dass jede derselben ihre besondere Abtheilung von Tönen hat. Doch giebt es gewisse Mitteltöne, die beiden gemein sind und sowohl durch Brust- als Kopfstimme, von Natur aber durch die eine besser, als durch die andre erzeugt werden können.

Der Umfang der verschiednen Arten der menschlichen Stimme und die Grenze der beiden Register bei einer jeden derselben lässt sich zwar nicht ganz genau bestimmen, doch kann man ziemlich allgemein folgendes annehmen. Der Umfang des Basses ist G bis $\bar{d}$, des Baritons B bis $\bar{f}$, des Tenors d bis $\bar{g}$, des Alt g bis $\bar{\bar{d}}$, des tiefen Soprans b bis $\bar{\bar{f}}$, des hohen Soprans $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{\bar{c}}}$. Höhere Töne als die hier angegebenen sind bei dem Basse, Bari-

ton und Tenor, seltne Ausnahmen abgerechnet, Töne der Kopfstimme, bei den weiblichen Stimmen, so wie gewöhnlich auch bei den Stimmen der Knaben und Kastraten, sind die tiefern Töne bis in die Region vom $\bar{\bar{a}}$ bis $\bar{\bar{d}}$ Brust-, die höhern Kopftöne. — Ein grösserer Umfang der Bassstimme in die Tiefe, so wie der hohen Sopranstimme in die Höhe wird in nördlichen Gegenden ziemlich häufig gefunden, doch sind dergleichen über die angegebne Grenze hinausgehenden Töne nur sehr selten so beschaffen, dass sie mit den übrigen Tönen der Stimme im richtigen Verhältniss des Klanges und der Stärke stehen und zu jeder Zeit und in jeder Verbindung von Tönen dem Sänger gehorchen. Dasselbe gilt auch für die weniger vorkommenden Abweichungen von den angegebenen Grenzen bei den übrigen Stimmen.

Die Töne der verschiedenen Register der Stimme sind von Natur merklich genug von einander unterschieden, so dass die für die Verbindung derselben nöthige Bestimmung, wo die Bruststimme natürlich aufhört und die Kopfstimme anfängt, in den meisten Fällen keinen Schwierigkeiten unterworfen ist. Doch erfordert es ein geübtes Ohr, um die Register der weiblichen Stimme immer genau zu unterscheiden. Gewöhnlich sind beim Sopran und Alt die letzten Töne der Bruststimme schwer ansprechend, stark und grell, aber wenig klangvoll, die ersten Töne der Kopfstimme dagegen schwach und matt, und von wenigem Metall, bei Tenor und Bass aber findet dies Alles immer und sehr auffallend Statt. Ent-

gegengesetzte Erscheinuugen sind sehr seltne Ausnahmen. Noch seltner und meist nur in dem frühern jegendlichen Alter findet man weibliche Stimmen, bei denen von Natur alle Töne fast vollkommen gleich sind. —

Es ist schwierig, aber unumgänglich nothwendig, die beiden Register so vollkommen verbinden zu lernen, dass die Verschiedenheit derselben entweder gänzlich gehoben, oder doch durch Kunst dem Zuhörer völlig verborgen werde. Hierbei aber hat der Tenor und noch weit mehr der Bariton und Bass mit so grossen Schwierigkeiten zu kämpfen, dass man diesen Männerstimmen im Allgemeinen die Kopfstimme erlässt. Dennoch ist sehr zu rathen, wenigstens einige ernstliche Versuche deswegen anzustellen, um die Stimme auch in dieser Hinsicht genau kennen zu lernen und nicht einen Vorzug, der vielleicht als seltne Naturgabe in ihr liegt, unbenutzt zu lassen. Denn man findet allerdings Tenor- und selbst Bassstimmen, deren Kopftöne stark genug sind, um durch fleissige Uebung mit den Brusttönen verbunden und ihnen gleich gemacht werden zu können. Wem dies aber nicht gelingt, der muss sich mit der Bruststimme begnügen, da die Gewohnheit mancher Tenoristen und Bassisten, den natürlichen Umfang ihrer Stimme zu überschreiten und die ungebildete, der Bruststimme in Klang und Kraft ganz ungleiche Kopfstimme zu gebrauchen, nur dann gerechtfertigt werden kann, wenn eine komische Wirkung dadurch hervorgebracht werden soll; ausserdem ist sie eine, den Verständigen

widrige Charlatanerie, die sich auch selten lange des Beifalls der Unkundigen erfreut, sondern bald jene, nicht eben beabsichtigte Wirkung macht. — Der Alt hat zwar mehr Schwierigkeiten zu überwinden, als der Sopran, kann aber, ernstl. Studium vorausgesetzt, eben so wohl, wie dieser, die vollkommene Verbindung der Register und eine völlige Gleichheit aller Töne der Stimme erreichen. Um diese möglich zu machen, ist die einzige zweckmässige Vorbereitung: die schwächern und schlechtern Töne der Stimme viel zu gebrauchen und so lange zu üben, bis sie den stärkern und bessern wo möglich vollkommen gleich sind. Vorzüglich schwierig ist dies bei den Tönen, welche die natürliche Grenze *il ponticello* bilden, weil diese, ausser ungleich zu seyn, gewöhnlich auch noch mehr oder weniger unrein und unreinlich sind. Dies ist besonders in den Tönen vom eingestrichenen c, d, e bis zum eingestrichenen g, a bei Männern der Fall, so wie in den Tönen vom eingestrichenen f, g, a bis zum zweigestrichenen e, f bei den Frauen. Die Töne dieser Grenzen, auch wohl die nächsten nach Höhe und Tiefe hin, bedürfen daher einer vorzüglichen Aufmerksamkeit und Uebung.

Hat man den nächsten Zweck der empfohlnen vorbereitenden Uebung erreicht, so singe man anfänglich in langsamen und nur nach und nach in schnellern Noten solche Folgen von Tönen, in denen man oft mit Brust und Kopfstimme abwechseln muss. Während der Uebung in langsamen Noten wird es gelingen, die schwächern

und schlechtern Töne etwas zu verstärken und die bessern und stärkern etwas zu mässigen und so die möglichste Gleichheit zu erreichen; und eine solche Uebung anhaltend fortgesetzt wird es möglich machen, dann auch in schnellern Noten mit Leichtigkeit und Sicherheit von einer Abtheilung der Stimme in die andre übergehen zu können. Bei diesem Studium sehe man zugleich darauf, die Grenzen der beiden Register so zu erweitern, dass die Grenze der einen Stimmart sich um ein paar Töne in das Gebiet der andern erstrecke. Dies ist nicht so schwer, als es vielleicht auf den ersten Anblick scheinen möchte, weil fast jede Stimme schon von Natur und ohne allen Zwang mit der Kopfstimme ein paar Töne tiefer reicht, als wo die Bruststimme aufhört; und es ist von sehr bedeutendem Nutzen, indem man so im Stande ist, die Brust und Kopfstimme auf verschiedenen Tönen zu wechseln, und daher eine und dieselbe Stelle eines Gesangstücks mit der einen oder andern Stimmart, jenachdem es der Ausdruck erfordert, vorzutragen, weil man wohl die Bruststimme in ihren höchsten Tönen zu grosser Kraft anstrengen und die tiefsten Töne der Kopfstimme sanft und schwach angeben, nicht so leicht aber die tiefsten Töne dieser zum vollen kräftigen Klang verstärken und die höchsten Töne, jener zum Sanften, Weichen mildern kann; auch weil es nicht immer, z. B. bei kleinen Unpässlichkeiten, bei verschiedenem Wetter, ja selbst bei mehr oder weniger Wärme des Lokals nicht möglich ist, den äussersten Tönen beider Stimmarten vollkommene Gleichheit zu geben. Im

Allgemeinen aber ist es aus den nun eben angeführten Gründen besser, zu hoch als zu tief zu wechseln.

Messa di voce,

heisst das allmählige Anschwellen und Abnehmen eines Tons durch die Grade *p. cr. fr. dim. p.* oder *pp. cr. ff. dim. pp.*, oder einzeln *p. cr. f.* — *pp. cr. ff.* und so umgekehrt. Ihr Zeichen ist < und >, beides vereinigt < >. Diese Manier ist, gut ausgeführt und an ihrem Orte angebracht, von trefflicher Wirkung, auf Streich- und Blasinstrumenten sowohl, als auch, und ganz vorzüglich, im Gesange. Sie findet in Solosachen am meisten ihre Anwendung bei Fermaten, bei der Vorbereitung einer Kadenz, in mehrstimmigen Musikstücken ernstern Karakters aber bei lange aushaltenden Tönen, doch kann man sich derselben auch zuweilen im Verfolg des Gesanges (und in gesangvollen Stellen der Intsrumente) bei Noten von längerer Dauer mit sehr gutem Erfolge bedienen, dann aber, besonders in hohen Tönen weniger markirt und mit geringerer Gradation des *p. cr. fr. dim. p.*, weil sonst der Gesang durch das öftere und zu scharf bezeichnete *cr.* und *dim.* weichlich monoton und selbst ängstlich wird.

Noch ist gegen die von Unsicherheit in der Intonation herrührende Gewohnheit mancher Sänger, diese Manier, wenn auch nur schwach angedeutet, bei jedem längern Tone anzubringen, ernstlich zu warnen.

Zur vollkommenen Ausführung der *Messa di voce* ist dem Sänger vorzüglich nöthig, den Athem völlig in seiner Gewalt zu haben, weil von dem richtigen und sparsamen Verbrauche desselben die genaue Gradation und Proportion der Stärke und Schwäche des Tons abhängt. Es ist bequem, zu Anfange beim *cr.* den Mund weniger, und nur nach und nach etwas mehr, zu öffnen, und so umgekehrt beim *dim.* Sehr leicht wird eine noch nicht ganz feste Stimme beim *cr.* zum Heraufziehen, (zu hoch Singen, *crescere di tuono*) und beim *dim.* zum Herunterziehen, (zu tief Singen, *calare di tuono*) verleitet; es ist daher nöthig, auf reine Intonation genau Acht zu haben. Nur sehr wenigen Sängern gelingt es, auf allen Tönen ihrer Stimme die *messa di voce* gleich gut auszuführen; es bedarf deshalb der Aufmerksamkeit, um auch in dieser Hinsicht seine Stimme kennen zu lernen.

Glockenton. (Nota sostenuta.)

Diese Manier ist eine vielfache und nicht allmählig durch *cr. sfz.* vom *p.* schnell zum *fr.* übergehende *messa die voze*, für welche das Zeichen < > > > > . . . . entsprechend ist. Sie kann, selten angewandt, vollkommen rein in allen Absätzen ausgeführt, und diese nicht zu grell und schneidend angegeben, in hohen Tönen des Soprans (und ähnlich bei Streich- und Blasinstrumenten) zuweilen von Wirkung seyn; bei tiefen Stimmen aber klingt sie lächerlich.

Briefe
von C. M. v. Weber
an
Herrn Hofrath J. P. Schmidt
in Berlin.

Es ist der Redaction der Cäcilia erwünscht, ihren Lesern, als Seitenstück zu der im 25. Hefte (S. 21 des 7. Bandes) mitgetheilten Reihe von Briefen unsers herrlichen *C. M. Weber*, nachstehend einige weitere von eben derselben theuren Hand mittheilen zu können, in welchen sich der wohlwollende Sinn des grossen Künstlers gegen befreundete Kunstverwandte von neuem bewährt.

Mögte uns doch öfter, als es leider der Fall ist, Gelegenheit werden, grosse Künstler auch als Menschen sich so zeigen zu sehen, wie wir sie uns, beim Bewundern ihrer Kunstwerke, so gerne denken mögen. *D. Rd.*

Dresden, den 26. Sept. 1818.

Geehrter Freund!

Zürnen Sie nicht über mein langes Schweigen, das stets nur die Folge von überhäufter unausweichlicher Arbeit ist. Auch heute nur einige Worte, die Ihnen anzeigen sollen, dass morgen wieder die Probe von Ihrem Fischermädchen anfange. Ich hatte sie gleich nach meiner Ankunft in der Stadt vorgenommen, musste sie aber aus mancherlei Rücksichten unterbrechen; nun soll die Oper aber noch vor dem Anfange unserer Weihnachtsferien (den 12ten Oktober) in Scene gehen.

Der Himmel gebe seinen Seegen dazu; an unser aller Eifer soll es nicht fehlen.

Meine Jubelkantate und Jubelouverture werden herauskommen; erstere mit einem noch allgemeiner brauchbaren zweiten Text von Prof. Wendt. An meiner Jägerbraut*) habe ich seit Jahr und Tag keine Note schreiben können; hingegen arbeite ich jetzt an einer zweiten Messe zur Jubelhochzeit unsres Königspaares im Januar 1819.

Zu der Alpenhütte soll später schon Rath werden. Ich freue mich, dass Ihre Arbeiten sich verbreiten. Können Sie gelegentlich die Direktion in Kopenhagen auf meine Silvana und Abu Hassan aufmerksam machen, so stehen erstere für ... und letztere für ... Duc. derselben zu Diensten.

Silvana wird zum Neujahr auf Verlangen des Königs hier gegeben. Der Tod der trefflichen guten Harlas hat Sie gewiss auch tief erschüttert; mich unendlich. Meine Messe wird nun wohl bald in Berlin daran kommen, so viel mir hier der Hr. Graf Brühl sagte.

Vergelten Sie nicht Gleiches mit Gleichem, sondern lassen Sie mich bald wieder etwas von sich hören; ich brauche wahrlich Erheiterung durch Freundes Theilnahme und die Berührungen nach Aussen.

Grüssen Sie mir alle Bekannte und Freunde höflichst, und denken Sie freundlichst an

Ihren Freund

Weber.

---

*) Freischütz.

Dresden, den 19. Jan. 1819.

Mein lieber Freund!

Ich habe zwar eigentlich nicht Zeit, aber einen Freund zu beruhigen, muss man sie haben. Glauben Sie meinen Worten. Ihre Oper (das Fischermädchen) hat gefallen. Dass sie keine grosse Sensation machen konnte, liegt mit in der Gattung, da unser Publikum noch zu sehr verwöhnt von den langen und breiten italienischen Saucen ist. Dass Mlle. Benelli besser hätte seyn können, ist zwar keine Frage, aber es ist noch eine grosse Kluft zwischen schlecht oder mehr oder weniger gut. Es wurde die Tenor-Arie, Discant-Arie und am Schlusse applaudirt; dass sind hier, wo wir etwas kalt sind, deutliche Beweise des Gefallens. Was den Gesellschafter betrifft, so haben wir da einen Correspondirenden, der uns überhaupt nicht grün ist; ich glaube es ist H......, so wie überhaupt die deutsche Oper unendliche Widersacher hat, besonders unter den Correspondenzlern. Ihre Oper wäre auch schon wiederholt, wenn die langen Trauerferien und darauf folgende Fest-Vorstellungen nicht gewesen wären. Also beruhigen Sie sich, und glauben Sie, dass ich jede Schonung der Art, wie Sie sie befürchteten, nicht gegen meine Freunde obwalten lasse. Für das übersandte Exemplar danke bestens, so wie über die mir recht interessante Mittheilung über Ihre Kunstbildung in Ihrem Schreiben am 14ten Oktober. Machen Sie im neuen Jahre das Versprechen des alten wahr, und besuchen Sie uns, da wollen wir manches besprechen.

Ich komme wieder auf Recensionen u. s. w. zurück. Da sind wir auch übel daran. Es ist hier durchaus Niemand, der sich der Sache mit Wärme annehme. Die es könnten, wollen nicht wahr seyn, und so muss ich einem um den andern das Handwerk legen, vide mus. Z. No. 51. Ein Dritter ist zu faul, kränklich etc. und so muss ich es leider erleben, dass von wahrhaft ausgezeichneten Leistungen, wie z. B. unsere Zauberflöte ist, gar nichts erwähnt wird. Das ist oft recht ärgerlich — denn es ist allerdings die beste Sache um das eigene Bewusstseyn, aber das, was geleistet wird, auch anerkannt zu sehen, ist doch auch erfreulich und ermunternd. —

Meine Frau ist von einem gesunden Mädchen, nach vielen Leiden, glücklich entbunden. Ich habe dabei auch viel gelitten, und die Nächte darneben arbeiten müssen. Den 17ten ist meine neue Messe mit Erfolg zum ersten Male aufgeführt worden. Nun hoffe ich endlich auch an mich denken zu dürfen.

Der Alpenhütte werde ich nicht vergessen, doch diesen Winter sie schwerlich mehr dran bringen können. Schicken Sie mir sie aber gelegentlich.

Nun leben Sie wohl mein lieber Freund, seyn Sie beruhigt wegen Ihrer Oper und denken freundlichst Ihres

theilnehmenden

C. M. v. Weber.

Die Abenceragen, oder: das Feldpanier von Granada, grosse Oper in 3 Acten, Text von *Jouy*, übersetzt von *C. Herklots*, Musik von *L. Cherubini*, aufgeführt zum erstenmal in Paris den 6ten April 1813, in Berlin den 11ten März 1828.

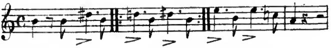
Diese wahrhaft gross erfundene und durchgeführte Oper bewährt den Ruhm des Meisters, welchem die Bühne „den Wasserträger, Lodoiska, Medea, Elisa, Faniska" u. s. w. verdankt, und der sich in neuerer Zeit von den Theater-Intriguen der grossen Oper zu Paris und dem launenhaften Geschmacke eines, durch Rossini's süsse Melodien verweichlichten, Publikums ermüdet, mit gleich rühmlichem Erfolg der Kirchen-Musik zugewandt hat. Sein Requiem, wie seine Messen, beweisen genügend, was gründliches Studium leisten kann, wenn es durch den göttlichen Funken belebt wird.

Lange war man in Deutschland auf eine nähere Bekanntschaft mit dem letzten der grösseren dramatischen Werke Cherubini's gespannt, von dem sich das Gerücht verbreitete, dass es in Paris nicht gefallen habe. Hieran können indess, bei der Gediegenheit der Arbeit' nur ungünstige Zeitumstände Schuld gewesen seyn. Spontini übernahm es, Cherubini die verdiente Anerkennung auch in Hinsicht dieser Oper in Berlin zu verschaffen, wo neben der, auch in neuerer Zeit zunehmenden Liebhaberei an moderner italienischer und Effekt suchenden französischen Musik, der edlere Sinn noch fortwährend durch die Opern von Gluck, Mozart, Spontini und Carl Maria v. Weber, voll Tiefe, Romantik, Charakter und Wahrheit des Ausdrucks, genährt wird.

Spontini brachte aus Paris das Manuscript der nicht gestochenen Partitur der „Abenceragen" mit, und übte die ihm von dem Componisten übertragene Befug-

niss. Längen zu kürzen, die wahrscheinlich der scenischen Wirkung der Oper geschadet hatten, mit kritischer Umsicht und grosser Discretion aus. So konnte ein günstiger, ausgezeichneter Erfolg nicht fehlen. Der Zweck des vorliegenden Aufsatzes ist nun: Kurz zu entwickeln, welchen Antheil das Werk selbst, und dessen Einrichtung zur hiesigen Aufführung, hieran hatte. Eine gedrängte Analyse der Oper wird die geneigten Leser hoffentlich nicht ermüden.

Erster Act. Die heroisch und kriegerisch gehaltene Ouverture leitet zweckmässig zu den beginnenden Parteikämpfen der Abenceragen und Zegri's, wie zum Kriege der Mauren und Spanier in Granada ein; jedoch vermissen wir den Schwung hoher Begeisterung und vorherrschender Melodie. Harmonie und Charakteristik ist des Meisters würdig, dessen Vorliebe zu chromatischen Gängen und unruhig leidenschaftlicher Bewegung sich auch in diesem Tonstücke zeigt. Eigenthümlich tritt eine Stelle hervor:



Einer darauf folgenden schwermüthigen Melodie in *a* moll schliesst sich der leicht hüpfende Mittelsatz:

u. s. w. an, der recht wirksam instrumentirt ist, jedoch gegen das Haupt-Motiv:

zu wenig Contrast bildet. Ueberhaupt vermissen wir in der Ouvertüre, der bedeutsamen harmonischen Combinationen ungeachtet, eigentliche Grossartigkeit des Styls.

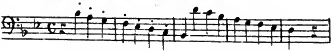
Die Introduction ist ein Männer-Terzett, dem ein Recitativ folgt. Nun erst tritt ein Lichtpunkt des Gesanges mit Almansor's Tenor-Arie ein, welche wie ein helles Morgenroth der aufgehenden Sonne der Tonwelt vorangeht, die nun im klaren *C*-dur in den reizendsten Melodien belebend und erwärmend strahlt. (Hrn. Bader's klangreiche Stimme war ganz für diese Arie geeignet.)

Ein nicht minder gehaltvolles Duett, von Noraine (Sopran) und Almansor, drückt die Empfindung des noch ungestört das Glück der Liebe geniessenden Paares aus. — Chor und Sang bereitet zum Vermählungsfeste heiter vor. Gonsalvo von Cordova erscheint während des Waffenstillstandes als Gastfreund des maurischen Helden. Seine Arie hält indess die Handlung unvortheilhaft auf. — Ein grosses Ensemble-Gesangstück ist von ausgezeichneter Wirkung und edler Haltung. — Sehr charakteristische Sänge und Troubadour-Gesänge zur Harfe folgen. Unter letzteren zeichnet sich eine Romanze, in *Es*-dur, mit Chor-Refrain besonders durch liebliche Melodie und ächt provencalische Haltung aus. Ein Fandango verleiht dem Tanz National-Charakter. — Die plötzliche Kunde vom Verrath und Bruch der Waffenruhe stört das heitere Fest. Der Aufruf zum Kampf ertönt, Gonsalvo enteilt, vom Freunde geschützt. An Almansor wird von den Mauren das heilige Panier übergeben, dessen Verlust sein Leben bedroht. Seine Feinde, die Zegri's, bereiten durch Verrath des Fahnenträgers seinen Sturz vor. — Nach einem spannenden *Andantino sostenuto* von 6 Solostimmen und dreifachem Chor der Abenceragen, Zegri's, und Spanier, tritt ein Marsch-Thema ein, das zum Finale leitet. In diesem wird eine Achtel-Figur im Unisono der Saiten-Instrumente mit bewundernswerther Consequenz durchgeführt. Feurig und wahrhaft heroisch schliesst der erste Act mit dem Krieger-Chor von hinreissender Wirkung.

Der zweite Act beginnt mit einer glänzenden (von Mad. Schultze mit vielem Schwung gesungenen) Arie Norainens, dem ein ungemein lieblicher zweistimmiger Frauen-Chor sich anschliesst. Die festliche Freude über den Sieg Almansor's wird durch die Nachricht vom Verlust des geheiligten Paniers unterbrochen. Almansor selbst kehrt unerwartet zurück. In einem vortrefflichen, höchst leidenschaftlichen Duett (in *a*-moll) sprechen sich die bewegten Empfindungen der Liebenden aus. — Die Scene verändert sich. In der Waffenhalle des Alhambra-Pallastes versammeln sich die Abenceragen und Zegri's unter einem sehr charakteristischen Marsch und Chor. Eine Bass-Arie des Veziers drückt verstellten Schmerz über den Verlust des Paniers und verhaltenen Hass gegen Almansor aus. Dieser erscheint im Gericht und vertheidigt sich durch die niedergelegten Siegs-Trophäen. Ein sehr lebendiger Chor spricht die Theilnahme der Abenceragen und den nicht länger unterdrückten Ingrimm der Zegris aus. Die Verbannung Almansor's wird beschlossen: Tod sei sein Loos bei der Rückkehr ins Vaterland. Zuvor hängt Almansor noch seine Rüstung in der Halle zum Abschiedsgeschenk auf. So beginnt das Finale in wehmüthiger Haltung.

Almansor's Abschied ist rührend und edel in einem Arioso ausgedrückt. Nach einer, hier sehr heilsamen, bedeutenden Abkürzung der Original-Partitur durch Spontini's erfahrne Meisterhand, tritt nun ein Doppel-Chor der Abenceragen und Zegri's mit hinreissender Vehemenz und Leidenschaft ein. Das Thema der Instrumente:

wechselt mit dem Treiben der Singstimmen:



u. s. w. auf höchst wirksame Weise. Cherubini wollte nur die Zegri's allein ihre Freude über den Sturz des Haupts der Gegenparthei ausdrücken lassen. Spontini hat aber, sehr wahr empfunden, auch die Abenceragen noch an diesem trefflichen Chor, verstärkend und die Handlung belebend, Theil nehmen lassen.

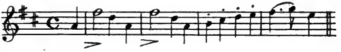
Die Wirkung war allgemeine Begeisterung über die Kraft und das Lebendige des leidenschaftlich-heroischen Ausdrucks.

Der dritte Act beginnt mit einem reizenden Notturno. Noraine weilt bei Nacht in dem einsamsten Theile der Gärten des Alhambra; entschlossen, dem verbannten Geliebten zu folgen, nimmt sie, an der Mutter Gruft, von der theuren Heimath gefühlvollen Abschied. Mondschein beleuchtet mit magischem Licht die Ufer des Darro im Hintergrunde. Flöten, Oboen, Clarinette, 4 Hörner in *Es*, Bratschen, Violoncelle und Fagotte, nebst dem Fundament des Contra-Basses, geben der Introduction ein sanftes, romantisches Colorit von hoher Zartheit. Die Singstimme tritt nun, mit gleicher Begleitung, ausdruckvoll ein: „*Epaissis tes ombres funèbres, nuit favorable.*" — Nach der Arie bezeichnet die unruhige Triolen-Figur der Bratschen den nahenden Ruderschlag Almansor's, als Sclave verkleidet, auf einem Nachen ankommend, der am Ufer landet. Die Liebenden finden sich unverhofft wieder, und drücken ihre Empfindungen in einem lebhaft bewegten Duett aus, das mit einem feierlichen Schwur am Grabmal der Mutter Norainens schliesst. Der Vezier mit den Zegris überrascht die Glücklichen und verhaftet Almansor, nun dem Tode geweiht, wenn ihn nicht der Kampf im Gottesgericht rettet. In einer trefflichen Arie macht der Vezier dem lange verhaltenen Hasse gegen Almansor Luft. Vorzüglich characteristisch ist darin die Violin-Figur der Begleitung:

zu welcher der Bass sich in fortlaufenden Achteln bewegt u. s. w.

Der eingreifende Chor drückt den Schmerz der Abenceragen über das Geschick ihres siegreichen Feldherrn aus. Das folgende Recitativ, die Aufforderung zum Kampf für Almansor, hat Spontini mit bewährter Kenntniss des scenischen, wie des Instrumental-Effects, in der Begleitung verstärkt, auch theilweise abgekürzt. Diese Beschränkung war um so nöthiger, als der Componist, nicht ohne Schuld des Dichters, in dem 2ten und 3ten Act in eine leicht ermüdende Monotonie gefallen ist, die, der meisterhaften musikalischen Behandlung ungeachtet, dem Gesammt-Eindruck und der dramatischen Wirkung Eintrag thun könnte. — Almansor untersagt den Abenceragen, für ihn zu kämpfen, und nimmt — zum Tode bereit — in einer rührend-edlen, wehmuthsvollen Arie in *h*-moll (mit obligatem Fagott) von seinen Freunden, würdig und resignirt, den letzten Abschied. Der Chor ist dabei von sehr erhebender Wirkung. — Noraine eilt, mit einem unbekannten Kämpfer, zu Almansor's Rettung herbei, dessen Panier verhüllt ist und der sich erst nach dem Siege zu erkennen geben will. Der Kampf mit dem Zegri Alamir, Vertrauter des Veziers, wird gestattet und beginnt nach der Fanfare, dem Signal zum Streit. Die kriegerische Musik während des Gefechts ist höchst charakteristisch und interessant durchgeführt. Der Zegri wird von dem Unbekannten besiegt. Auf seinen Wink entfaltet sein Waffenträger die verhüllte Fahne über Almansor — es ist das verlorne Palladium Granada's. Der Ritter öffnet nun das Visier seines Helms. Man erkennt den edlen Feind: Gonzalvo von Cordova, der den Verrath des Veziers enthüllt, und den Mauren das, ihm von dem Fahnenträger Almansor's in der Nacht nach der Schlacht überbrachte, heilige Panier wieder zustellt, wodurch Almansor's Leben und Ehre erhalten ist. Der Schluss-Chor beginnt, zuerst mit allmählig sich verstärkenden Solo-Stimmen, in

einer reizenden Melodie, welche canonisch nachgeahmt wird:



Späterhin bereichert eine glänzende, lebendige Begleitung noch dies interessante Motiv; die vier Solo-Stimmen bilden, mit dem hinzutretenden Chor, einen schönen achtstimmigen Satz, voll innerer, realer Harmonie-Fülle.

Schade, dass dieser grossartige Eindruck durch das, nach Sitte der Pariser grossen Oper (die leider auch auf unsere Bühne übertragen wird) angehängte Ballet wieder aufgehoben und verwischt wird. Doch was wäre, bei dem jetzigen Geschmack, eine grosse Oper ohne Tanz? — Gern gestatten wir solchen — wenn er nur nicht zu lange von der Handlung abzieht — in der Mitte der Oper, bei schicklichen Gelegenheiten, wie z. B. bei dem Triumphzuge des Licinius in der „Vestalin" u. dgl. Doch nach beendeter Handlung ist nichts erwünschter, als ein rascher, erhebender Schluss, wie in Glucks Iphigenia, Alceste u. s. w. Folgt dann noch nichts bedeutender Tanz, so wird die Einheit und Schönheit des dramatischen Kunstwerks zwecklos verlegt.

Der Verfasser dieses Aufsatzes schliesst mit unparteiischem Dank, den er mit wahrer Verehrung dem Genius des vielseitigen, gründlich kunstgelehrten Meisters Cherubini, für dieses letzte dramatische Werk, und dem Genie Spontini's für die musterhafte, kenntnissreiche und eifrige Anordnung der hiesigen Darstellung aufrichtig zollt. Wahres Verdienst in der Kunst, ohne Unterschied der Nation, anzuerkennen, ziemt dem gerechten Mann, ohne sich desshalb zum apodyctischen Kunstrichter aufwerfen zu wollen.

Berlin, im Mai 1828.

J. P. Schmidt.

Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung; redigirt von *A. B. Marx*. Im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung. Recensirt von *H. Dorn*.

Es ist wohl nicht leicht irgend ein Journal unter unglücklichern und zugleich unter glücklichern Auspicien gegründet worden, als die in Berlin erscheinende musikalische Zeitung. A. B. Marx war ein Name, damals — nämlich im Jahre 1824 — nur in den Protokollen des hiesigen Kammergerichts bekannt, und somit beinahe dem ganzen in- und ausländischen Publikum fremd. Ein solcher Redakteur konnte der Lesewelt nicht gleich vorweg Vertrauen zu dem neuen Institut einflössen, wenn er nicht gar Misstrauen erweckte. Herr A. M. Schlesinger, der Verleger des Blattes, war zu jener Zeit — wie noch jetzt — eben nicht sehr beliebt unter seinen buchhändlerischen Collegen, und es liess sich von ihnen keine übermässige Anstrengung zur Beförderung der musikalischen Zeitung erwarten; da es, wie jeder weiss, für diese Herren Mittel und Wege genug giebt, zum Nach- oder Vortheil einer fremden Unternehmung zu handeln. Möge der Umstand, warum die Schlesinger'sche Verlagshandlung bei andern sich geringer Theilnahme erfreute, genügenden oder ungenügenden Grund haben — kurz, das Factum ist einmal da. Endlich stand es noch in frischem Andenken, welches Loos die einige Jahre vorher bei Christiani unter Dr. Stöpel's Redaktion erschienene musik. Zeitschrift gehabt hatte (sie wurde nämlich nach der fünften Nummer, auf höhern Befehl, wie es hiess, unterdrückt) und *au comble du malheur* kündigte fast zu gleicher Zeit mit Schlesinger die Hof-, Buch- und Musikhandlung von Schott's Söhnen in Mainz die Herausgabe eines neuen periodischen, kritisch-musikalischen Werks, der *Cäcilia*, unter des berühmten *Gottfr. Webers* Leitung, an. Alle diese unläugbare Hindernisse hat die Tüchtigkeit des Redakteurs und die Betriebsamkeit des

Verlegers überwunden. Vergessen wir aber auch nicht den Zusammenfluss günstiger Umstände, welche bei Gründung der Berl. Allgem. Musik. Zeitung obwalteten. Die gränzenlose Charakterlosigkeit der musik. Recensionen im „Freimüthigen" und die ungenügende Kürze derer im „Gesellschafter" war damals noch bei weitem fühlbarer als jetzt, wo wir gerade in der Musik. Zeitung einen Halt gegen jene finden. Die herannahende Eröffnung eines neuen Theaters in hiesiger Residenz liess dabei mit Besorgniss in die Zukunft blicken, denn es war vorauszusehen, dass bei wachsendem Stoffe die Flachheit des Freimüthigen sich noch mehr verflachen, so wie die Gedrängtheit des Gesellschafters wo möglich noch gedrängter werden müsste. Und welchen Ersatz boten uns ausländische Journale in ihren Berichten über den musikalischen Zustand Berlins? Abend- und Morgenblätter hatten eine ganz andere Tendenz als zu belehren; sie wollten amusiren. Die Leipziger musikalische Zeitung war die letzte Hoffnung, welche dem Lehrbegierigen offen stand, der ein musik. Werk nicht allein hören, sondern auch Nutzen daraus ziehen und seine Ideen mit denen eines andern vergleichen und durch sie berichtigen wollte. Aber gerade den Berlinern ist es in der Leipz. musik. Zeitung schon von lange her miserabel ergangen. Ihr Repräsentant in diesem Blatte schrieb seine Monatsberichte, wie ein Rendant seine Jahresrechnung revidirt. An ein Raisonnement war nicht zu denken, nicht einmal an ein Urtheil; bei Relationen über neue Opern wurden die Textesworte derjenigen Musikstücke abgedruckt, die am meisten beklatscht worden waren, dazu eine Nomenclatur der Sänger — *probatum est.* So ward uns das Vergnügen, in dem Zeitungsblatt zu lesen, „was wir schaudernd selbst erlebt." (Wir müssten uns sehr irren, oder die Leipz. musik. Zeitung hat sich jetzt einen andern Referenten für Berlin angeschafft, der seine Sache besser versteht als der frühere.) Dies machte die Gründung einer neuen musik. Zeitschrift, in der nach Kräften das Versäumte nachgeholt werden musste, für Berlin ei-

nigermasen zum Bedürfniss. Aber nicht Berlin allein, ganz Deutschland sah seine Forderungen an eine zeitgemässe musik. Kritik in dem seit 1798 bestehenden musik. Journal mehr oder minder nicht erfüllt. Wie war das auch möglich? Härtel in Leipzig, ein höchst gebildeter und verdienstvoller Mann, gründete, wie gesagt, seine Zeitung Anno 1798, also zu einer Zeit, wo die Kantische Philosophie in ihrer schönsten Blüthe stand, und sehr bald ihren Einfluss auf alle Zweige der Künste und Wissenschaften erstreckte. Nach wie vor sollte Schönheit und Wahrheit das Haupterforderniss zu einem Kunstwerke seyn; aber indem man diese der erst aus ihnen selbst abstrahirten Regel unterwarf, vergass man, dass die Schönheit vom Geschmack abhängig, dieser aber veränderlich sey. So setzte man durch Regeln ein unveränderliches Richtmass für die veränderliche Sache, und da der Zwiespalt fühlbar zu werden anfing — als nämlich der Geschmack mit Riesenschritten vorwärts ging — sah man bei Beurtheilung eines Kunstwerkes Alles das für Auswuchs an, was sich nicht mehr unter jene regelrechte Norm fügen wollte. Man vergass, dass die Musik eine freie Kunst sei, und dass der schöpferische Geist des Künstlers nothwendig eben solchen und noch grössern Einfluss auf die Kunst ausüben müsse, als sie früher, wo er sich seiner productiven Kraft noch nicht bewusst gewesen, auf ihn. In diesem verkehrten Sinne wurde die Leipz. musik. Zeitung bis auf die jetzige Zeit fortgeführt und hat den besten Beleg für die Richtigkeit unsrer Ansicht in der Unzahl ihrer Unterlassungssünden geliefert, worunter nicht die kleinste die ist, dass bis dato noch keine Beurtheilung der neuesten Beethoven'schen Sinfonie geliefert wurde. Hat sie sich dennoch fortwährend einer grossen Theilnahme unter der musik. Lesewelt zu erfreuen, so verdankt sie dies ihrer ausgebreiteten Correspondenz, mit deren Umfang sich die keines andern deutschen Literaturblattes auch nur im entferntesten messen kann.

Indem wir hier die Mängel des bestehenden anführten, zeigten wir zugleich, was von dem zu begründenden gefordert werden musste. Hat die Berl. Allg. Mus. Zeitung unsre Erwartungen erfüllt? Freudig müssen wir diese Frage mit Ja beantworten; sie hat sie noch übertroffen. Statt alles Beweises (der beste liegt in der wachsenden Theilnahme des Publikums an diesem Journale, das jetzt beim Beginne des fünften Jahrganges weit über 600 Abonnenten zählt) erwähnen wir hier nur zwei Namen: Beethoven und Spontini, beide gleich erhaben über ihre Zeitgenossen, und desshalb den meisten noch unverständlich. Wir dürfen nicht leugnen, dass erst in der Berl. mus. Zeitung ein richtiger Standpunkt angegeben wurde, von dem aus die Werke beider verstanden und genossen werden wollen; hätte sie auch nur dies Verdienst allein, es wäre schon mehr, als was andere Zeitungen in zwanzigjähriger Dauer gewirkt haben. Leider ist der Name des Einen, durch seine eigne Schuld, mit Erinnerungen verknüpft, die immer greller hervortreten, je mehr man ruhig dem Verlaufe der Sache folgt und daraus seine Schlüsse zieht. Spontini's Verehrer, und zwar diejenigen, welche sich mehr durch sein amtliches Ansehen als durch seinen künstlerischen Werth an ihn gefesselt haben, haben das Ihrige beizutragen versucht, den Redakteur Marx einer übergrossen Partheilichkeit zu zeihen, von der sich in all' seinem Thun und Treiben keine Spur vorfindet. Da jene Angelegenheit zu nahe verwandt ist mit einer Beurtheilung des in Rede stehenden Journals, so sei es erlaubt, hierüber noch Folgendes anzudeuten. Eine Zeitschrift, welche von ihrem Redakteur so sehr abhängig erscheint, dass nur seine Ansichten darin aufgestellt und verflochten werden, ist nicht mehr eine Zeitschrift für das Publikum, sondern ein Privatvergnügen für den Redakteur; nur in sofern darf er auf sie influiren, dass über dem Gemisch aller Meinungen, welche sie aufnimmt, die oberste Leitung des Ordnenden sichtbar wird, er selbst aber den einmal angenommenen Grundsätzen getreu bleibt, damit es nicht hinterher heisse: das Journal

hat keine Farbe. Und welcher Inconsequenz will man nun Herrn Marx anklagen, wenn er in den beiden ersten Jahrgängen nur lobende Beurtheilungen Spontinischer Werke, meistentheils von seiner eignen Hand, aufstellt; dann im dritten und vierten Jahrgange Recensionen, wie die des Dr. Frank über Cortez und des Hrn. Rellstab über Agnes von Hohenstauffen abdrucken lässt? Beide Herren sind feste Mitarbeiter, und haben als solche das Recht, ihre Ansichten für die Zeitung niederzuschreiben, so wie der Redakteur die Verpflichtung, dieselben inseriren zu lassen, wenn die Aufsätze anders über das Werk, nicht über die Person sprechen, sie mögen übrigens marxisch oder antimarxisch seyn. Herr Spontini, der Ausländer, wird ein solches Verfahren freilich nicht begreifen können; er denkt an Frankreich zurück, wo kein Liberaler auch nur einen Federstrich für ein ministerielles Blatt thun würde, und umgekehrt — wie dagegen Deutsche in solche grundfalschen Ansichten eingehen können, wir begreifen es nicht. Aber genug von einer Sache, die bereits zur Genüge abgedroschen ist, und nur der Vollständigkeit wegen hier erwähnt werden musste. Es bleibt noch ein Umstand zu beleuchten, um den Charakter der Berl. Allg. Mus. Zeitung von seiner vortheilhaften Seite darzustellen. Herr Marx wusste wohl, dass er, um eine zeitgemässe Kritik in sein Blatt einzuführen, sich unter denen, die schon Jahrelang in diesem Felde auf Art der Leipz. mus. Zeitung gearbeitet hatten, vergebens um Mitarbeiter umsehen würde. Zugleich bemerkte er sehr richtig, dass gerade die Tonkünstler das traurige Loos getroffen hatte, von Männern beurtheilt zu werden, die von der Musik eben so viel verstanden, als von der Malerei, der Poesie oder sonst einer andern Kunst, für die sie insgesammt nur eine Regel anerkannten, modifizirt durch das Eigenthümliche einer jeden in Tönen, Farben oder Worten. So ging denn das Bestreben des Redakteurs dahin, die Musiker selbst zur Unterstützung für sein Blatt aufzufordern, und da dies von den ältern schwer zu erwarten stand, hauptsächlich die jüngern. Zu welchem

Missbrauche dies führen kann, haben wir in einer Hinsicht an der Berl. Mus. Zeitung nicht kennen gelernt. Der entscheidende Ton, in dem sie auftreten musste, um dem alten Schlendrian ein Ende zu machen, ist nie in Arroganz ausgeartet, und mögen sich auch die jüngern Kritiker oft geirrt haben — was ja dem ältesten passiren kann — nirgends ist ein Mangel an reellen Kenntnissen hervorgetreten, überall wurden Gründe angeführt, und eben desswegen durfte eine falsche Ansicht vernünftigerweise und mit Erfolg bestritten und widerlegt werden, während eine gänzlich unmotivirte Behauptung eigentlich gar nicht angegriffen werden kann, weil sie schon an und für sich = o ist. Aber es fanden sich bald auch bereits angesehene Leute und bejahrtere Männer, die bis jetzt geschwiegen hatten, weil ihnen ein sachgemässes Organ der Mittheilung fehlte; oder weil sie, in Kurzem überzeugt, zur neuen Fahne schwuren, und somit die ältere verliessen. Da die Berl. Musik. Zeitung nicht wie andre Journale alljährlich die Namen ihrer Collaboratoren vorweg abdrucken lässt, so dürfte hier ein Verzeichniss derselben, wie es uns das Register der bis jetzt erschienenen 4 Jahrgänge an die Hand giebt, nicht am unrechten Orte seyn. Die mit einem * Bezeichneten haben sich von thätiger Theilnahme an der Zeitung früher oder später zurückgezogen: Prof. Benelli *, Mus.-Direkt. Birnbach, Prof. Breidenstein, Dr. Dehn, Dorn *, Mus.-Direkt. Ebers *, Dr. Frank, Girschner, Greulich *, Hientsch, Klein, Klingemann, Dr. Lautier, Mus.-Dir. Löwe, Mus.-Dir. Marschner, Nicolai *, Rellstab, Hofr. Schmidt, Dr. Seidel, Mus.-Dir. Urban, St. Pr. Weber, Prof. Wendt. Der Verein der genannten Männer, und zu ihnen gesellen sich noch sehr bedeutende, deren Beiträge aber bis jetzt anonym abgedruckt worden sind, hat viel Schönes und Erfreuliches geliefert, und der Herr Redakteur wird nicht müde, seinem Journale — eigentlich aber der Kunst und ihrer Förderung durch verständige Kritik — immer mehr und mehr thätige Theilnehmer zu verschaffen. Neuerdings hat ein hohes Ministerium der geistlichen Unterrichts- und Medi-

cinal-Angelegenheiten diese dem gemeinnützigen Wirken für Kultur der Tonkunst gewidmete Zeitung der Beachtung und des erwünschtesten Antheils gewürdigt, und mittelst hohen Rescripts vom 19ten Mai 1827 die Mittheilung der über musikalische Angelegenheiten ergehende Verfügungen, insoweit sie sich zur allgemeinen Kenntnissnahme eignen, zur Insertion in der Zeitung hochgeneigtest zugesichert. So gering auch die Ausbeute in diesem Felde bis jetzt gewesen ist und fernerhin seyn wird, so ehrenvoll ist die Auszeichnung eines Privat-Unternehmens durch die höchste Staatsbehörde, und Herr A. B. Marx wird darin eine neue Anregung finden — obwohl es deren bei ihm nicht bedarf — seine Zeitschrift zur möglichsten Stufe der Vollendung zu führen.

Soll dies aber geschehen, so darf Nichts unverbessert bleiben, was einer Verbesserung an ihr bedarf, und ihre Mängel auseinander zu setzen mache den Schluss unsrer Abhandlung.

1.) Vor Allem muss das auswärtige Correspondenz-Wesen auf einen andern Fuss gebracht werden; nur an sehr wenigen Orten Deutschlands (und im Auslande nur in Paris) hat sich die Zeitung bis jetzt Berichterstatter zu verschaffen gewusst. Die beste Art, dergleichen fähige Männer anzuwerben, ist persönliche Bekanntschaft, wozu eine Reise das zweckdienlichste Mittel seyn dürfte, welche wir für Herrn Marx in mehr als einer Hinsicht vortheilhaft halten. Glaubt er aber, dass Correspondenzen von ausserhalb überhaupt wenig dem Geiste seines Journals entsprechen, dass sie zur Verbreitung des Kunstsinnes in der Art, wie er es wünscht, nicht beitragen — und darüber mit ihm zu rechten, ist hier nicht der Ort — dann wird er uns auch eingestehn, dass er bereits gegen das: *omne nimium nocet* gefehlt hat, und die auswärtigen Berichte total abschaffen muss. Bis hierin nicht eine Generalreform vorgenommen ist, hat die Zeitung eine Lücke, und eine sehr bedeutende, um so mehr, als auch die wenigen Correspondenzen, welche geliefert werden, nicht so sind, wie sie wohl seyn könnten. Hieran ist vielleicht

der Umstand schuld, dass Herr Marx seinen Grundsatz „so viel als möglich Männer von Fach mit sich zu verbünden“ zu weit ausgedehnt und zu seinen Berichterstattern — wir wollen niemand namentlich anführen — sogar Musikdirectoren (ausser den oben citirten) angeworben hat, die nun frischweg über ihre eignen Theater referiren. Das kann zu Nichts führen; Partheilichkeit ist hier unvermeidbar, und wir machen Herrn Marx um so dringender auf diesen Uebelstand aufmerksam, da er solches Verfahren noch zu begünstigen und zu extendiren Willens scheint, indem neulich schon eine Autokritik eingelaufen ist, die zum Schluss um eifrige Nachfolger in diesem *genre* bittet, wozu die Redaktion keine missbilligende Anmerkung gemacht hat. Freilich hatte der Autokritiker diesmal seine Composition sehr getadelt, aber wer steht uns dafür, dass nicht nächstens ein andrer die eigne Production sehr loben wird; und setzt er nur, wie jetzt geschehn, seinen Namen dabei, so wird es Herr Marx ebenfalls gut heissen. Schiller hat zwar auch Briefe über seinen *Don Carlos* geschrieben, und sie enthalten die beste Recension, welche je über dies Trauerspiel geliefert ist; aber es ist ein anderes um ein poetisches Produkt, und um ein musikalisches. — Dort halten wir uns an das W o r t, und was der Dichter geschrieben hat, zeugt für oder wider ihn in einer Sprache, die jeder versteht, er selbst mag darüber reden was er will; aber hier herrscht die E m p f i n d u n g vor, von der sich der Schaffende am wenigsten gründliche Rechenschaft abzulegen weiss, und über welche nothwendig das Urtheil eines Andern erfordert wird, welchem jene Empfindung, die bei dem Componisten im Moment der Begeisterung vorwaltete, gleichfalls erregt werden muss, und sich dann erst — thut sie das — als ächter Abdruck dessen, was sie rege machen sollte, bewährt. Also keine Musikdirektoren zu Referenten über ihre eignen Theater, und keine Autokritiken! Dies ist es, was einen Theil der berl. allg. mus. Zeitung für verbesserungswerth erscheinen lässt.

2.) Ein Anderes trifft den Redakteur selbst. Wir müssen eingestehn, dass er nicht nur ein höchst geistreicher Mann ist, der überall das beste will und seinen Weg im Bewusstsein eigner Kraft unerschütterlich verfolgt, sondern dass er auch durch Studium der besten Meister aller Zeiten seinen Sinn für das Grosse und Schöne in der Kunst fortwährend auszubilden sich bemüht. Hier aber ist eine gefährliche Klippe, und wir warnen wohlmeinend vor einer Einseitigkeit, die sich dem aufmerksamen Beobachter leider schon gezeigt hat, und an welcher Herr Marx noch scheitern kann. Sein thätiger Eifer für das Höchste in der Musik, und die ungeheuchelte Verehrung, die er aus diesem Grunde für Männer wie *Bach* und *Beethoven* hegt, lässt ihn vergessen, dass nicht Alles was komponirt wird, von *Bach* und *Beethoven* seyn kann, dass das Höchste nicht mehr das Höchste seyn würde, wenn es nicht auch ein Tieferes gäbe, und dass es ein Tieferes geben kann, was desshalb nicht schlecht zu seyn braucht. Auf diesem Wege finden wir, dass Herr Marx — um nur Eines anzuführen — zu einer anders unerklärlichen Verachtung der neuern französischen Musik (von *Nicolo Isouard* ab) gekommen ist, und ein *genre* zu verdammen sich bemüht, was nothwendig existiren muss. Dies Loos hat in seiner Zeitung binnen Kurzem den „Maurer“ von Auber, „die verborgene Liebe“ von Herold u. a. m. getroffen. Eine Recension und Vertheidigung der genannten Werke (von denen wir das letztere wirklich für ganz ausgezeichnet halten) ist hier überflüssig; auch thut es ihnen keinen Eintrag, wenn sie in der berl. allg. mus. Zeitung getadelt werden. Aber beziehen wir uns von diesem speciellen Falle auf das Allgemeinere, so ist nicht abzusehen, wohin dies führen soll, was am Ende in den Augen des Redakteurs die Feuerprobe besteht, was nicht, und welchen Geschmack er für den einzig wahren anerkennen wird, da er z. B. dem Königstädter Theater bereits mit der Aufführung Händelscher Opern einen Versuch zu machen vorgeschlagen hat.

3.) Glauben wir, dass der „Tabellarische Nachweis von erledigten Stellen und Anstellung Suchenden im Musikfache“ mit Unrecht aus dem Intelligenzblatte der Zeitung in die Zeitung selbst verwiesen ist; ein Nutzen scheint wenigstens mit dieser Ortsveränderung nicht verbunden, wohl aber für die Redaction eine undankbare Arbeit mehr.

Dieser dritte Punkt des Tadels ist indessen indifferent; eben so wenig wird die Ansicht des Herrn Marx über neuere französische Musik und über Alles was damit unerlässlich zusammenhängt, dem Journal selbst wirklichen Schaden bringen; da es ja nicht von ihm allein geschrieben wird, so kann solches Vorurtheil mit der Zeit nur für ihn und seine musikalische Bildung gefährlich werden; und was das zuerst erörterte Correspondenz-Wesen *cum annexis* betrifft, so dürfen wir von den thätigen Bemühungen der Redaktion und der Verlagshandlung eine bessere Zukunft erwarten. — So möge denn die berl. allg. mus. Zeitung rüstig fortschreiten auf der einmal begonnenen Bahn, und immer mehr Eingang finden in der musikalischen Welt. Die Ausstattung des Blattes ist vortrefflich, und der jährliche Preis für einen, oft anderthalb Bogen wöchentlich, sehr mässig.

Berlin, 1825. *Heinrich Dorn.*

Nachschrift

der Redaction der Cäcilia.

Wir hatten uns erst vorgenommen, der, in der vorstehenden Recension enthaltenen Herabsetzung der, in so mancher Hinsicht höchst ehrenwerthen **Leipziger Allg. Mus. Ztg.** und ihrer höchst verdienstvollen **Redactoren**, durch einige unserseitige Anmerkungen ei-

niges Gegengewicht entgegenzusetzen. Wir finden es aber, nach näherer Erwägung, gerathener, diese Anmerkungen jedem Leser selbst zu überlassen, welchem sie sich, beim Durchlesen der Recension, eben so handgreiflich darbieten werden, als die Motive, welche uns bestimmen, dieselben unserseits unausgesprochen zu lassen.

D. Red.

Recension.

Kurze Uebersicht der Schall- und Klanglehre, nebst einem Anhange, die Entwickelung und Anordnung der Tonverhältnisse betreffend, von *E. F. F. Chladni*, Dr. der Philosophie und Rechte, Mitgliede verschiedener Akademien und anderer wissenschaftlichen Gesellschaften. Mainz 1827,

angezeigt von Dr. Wilhelm Weber in Halle.

Alle Kenner und Freunde der Musik haben, so wie alle Naturforscher, durch *Chladni's* Tod, des Begründers einer auf Versuchen beruhenden Akustik, und des Erfinders einer neuen Klasse musikalischer Instrumente, deren Wichtigkeit die Folgezeit mehr und mehr lehren wird, einen grossen Verlust erlitten. Wir freuen uns jedoch, noch von ihm die herrliche Uebersicht und Ordnung, in welcher alle seine eigenen Entdeckungen mit den neuesten Entdeckungen Anderer in dem letzten Jahre seines Lebens sich in seinem Geiste verbunden hatten, durch den (zum Theil erst nach seinem Tode vollendeten) Druck des vorliegenden Werks erhalten zu haben.

Eine solche Uebersicht ist gerade jetzt für viele, die in der Akustik mit der Zeit fortschreiten wollen, ein grosses Bedürfniss, weil sich, seitdem *Chladni* durch seine Akustik den Eifer für dieses Fach unter den Physikern und Musikfreunden aufgeregt hat, Mehrere nicht ohne Glück mit der Erweiterung einzelner Theile derselben beschäftigt haben: Dr. *Felix Savart* mit den Erscheinungen der Resonanz in festen Körpern und in der Luft, ferner mit den Erscheinungen der selbsttönenden Luft in Röhren, und der Stimme des Menschen und der Vögel, mit den Molecularbewegungen der, durch Schall oder durch

Erzitterungen in Bewegung gesetzten Körper, und mit den Bewegungen des Wassers und anderer tropfbarer Flüssigkeiten, wenn sie den Schall fortpflanzen; — *Chladni* selbst mit der Vervollständigung der Lehre von den Klangfiguren, mit der Mittheilung oder mittelbaren Erregung der Töne und mit der Lehre vom Instrumentenbau, — *Gottfried Weber* mit der Lehre von den Blaseinstrumenten und den auf Tonsetzkunst Bezug habenden Lehren; — *Cagniard Latour* mit einer neuen Art der Tonerregung, bei der man die Stösse, die den Schall erregen, genau zählen kann; — ausserdem viele kleine und kurze Notizen, die, wenn sie nicht gesammelt werden, leicht verloren gehen.

Es ist aber nicht nur bequem, alle Erweiterungen der Akustik hier in einer lichtvollen Ordnung, mit genauen Anführungen der Quellen, vollständig gesammelt zu finden, sondern es war diese Arbeit auch sehr nothwendig, weil *Savart* viele von seinen schönen Versuchen nicht ganz richtig erklärt hatte, und dadurch das von *Chladni* aufgeführte Gebäude der Akustik in mehreren Grundpfeilern erschüttert zu haben glaubte, wodurch scheinbare Widersprüche in den verschiedenen Lehren derselben entstanden, aus den sich selbst *Biot*, in seinem *précis élémentaire de physique*, Paris 1824, nicht herauszuwickeln im Stande gewesen war.

Dieses Werk dient Professoren beim Vortrage der Physik als der beste Leitfaden in der Schall- und Klanglehre, und Freunden der Musik und Physik erleichtert es das Fortschreiten in dieser Wissenschaft bis auf die neueste Zeit. Beim Lesen desselben wird nöthig seyn, entweder *Chladni's* Akustik, Leipzig 1802, mit den Beiträgen dazu, Leipzig 1817, oder sein französisches Werk, den *Traité d'Acoustique*, Paris 1809, zur Hand zu haben. Nämlich alles, was dort ausführlich abgehandelt ist, wird hier nur ganz kurz angeführt.

Der Vortrag der Akustik muss, der Deutlichkeit wegen, mit einer Klassification aller Bewegungen beginnen, die bei Schallerregung und Schallverbreitung vorkommen

können. Diese Klassification war sehr kurz, aber richtig, in der Akustik §. 1. und im *Traité d'Acoustique* §. 1. von *Chladni* gegeben worden. In dieser Uebersicht hat er sie aber in den „Allgemeinen Voraussetzungen" (Seite 5 bis 8) weit ausführlicher entwickelt, aus Ursachen, die wir im Verlaufe des Werkes näher kennen lernen.

Die Haupttheile der Akustik sind unverändert geblieben. Im ersten Haupttheile wird von der Ton erzeugenden Geschwindigkeit der Schwingungen gehandelt, und aus dieser Lehre die zu musikalischen Zwecken vortheilhaftesten Tonsysteme entwickelt (Seite 8 bis 14). Dieser Theil ist ziemlich unverändert geblieben.

Im zweiten Haupttheile werden im Allgemeinen alle zum Klingen wesentlichen Eigenschaften der Schwingungen jeder einzelnen Körperclasse durchgenommen.

Neuere Entdeckungen machten es unumgänglich nöthig, die Lehre von den resonirenden Körpern, welche so viele Aehnlichkeit mit der Lehre von den selbsttönenden Körpern hat, mit der letztern in Einem Haupttheile zu vereinigen, und so ist in dem vorliegenden Werke zum zweiten Haupttheile, der Klanglehre, die zweite Abtheilung „von den mitgetheilten stehenden Schwingungen resonirender Körper" hinzugekommen (S. 51 bis 57), wovon früher in der Akustik nur der 228 §. im *Traité d'Acoustique* nur der 222 §. im dritten Haupttheile *) handelte, und die Vorerinnerungen der Klanglehre

*) Die Lehre von den resonirenden Körpern war in *Chladni's* frühern Werken darum in den dritten Haupttheil der Akustik, die Lehre von der Verbreitung des Schalles, gekommen, weil sie noch nicht gehörig von der Lehre vom Nachhall geschieden war. Der Nachhall ist eine Erscheinung der Fortpflanzung des Schalles, indem er durch zurückgeworfene Schallwellen, wie ein Echo, entsteht. Die Resonanz dagegen ist, wie alle klingenden Schwingungen, eine Erscheinung von durchkreuzenden Wellen.

(S. 14 bis 16) entwickeln den durch die neueren Entdeckungen begründeten Unterschied selbstklingender und resonirender Körper.

Man hat nämlich folgende Unterschiede zu machen:

1) zwischen klingenden Schwingungen und klangfortpflanzenden Schwingungen. (Selbstklingende und resonirende Körper machen klingende Schwingungen, der Nachhall ist eine klangfortpflanzende Schwingung, die eine Zurückwerfung erlitten hat).

2) zwischen klingenden Schwingungen, die von selbst, vermöge der eigenen Elasticität und Gestalt des Körpers — und klingenden Schwingungen, welche vermöge des äusseren Impulses eines benachbarten klingenden Körpers, fortdauern. (Die klingenden Schwingungen der erstern Art heissen selbstklingende, die der letztern Art resonirende Schwingungen oder, mitgetheilte klingende Schwingungen).

Nach dieser Eintheilung können nur die übrigen Merkmale, welche selbstklingende und resonirende Schwingungen unterscheiden, folgen, wie sie Seite 15 und 16 aufgeführt sind.

Resonirende Schwingungen haben nämlich zwar grosse Aehnlichkeit mit selbstklingenden Schwingungen (nicht allein darin, dass sie wirklich tönen, sondern auch, dass sie wirklich stehende Schwingungen — nicht fortschreitende Schallwellen — sind, und selbst Knotenlinien bilden, die man recht schicklich Resonanzfiguren nennen kann (S. 56), von welchen letztern beiden Eigenschaften man bisher meist glaubte, dass sie blos den selbstklingenden Schwingungen eigenthümlich wären); aber „bei manchen Aehnlichkeiten," heisst es (S. 15), „ist das Selbsttönen von der Resonanz darin sehr verschieden:

1) dass selbsttönende Körper auch durch Stösse eines nicht selbsttönenden Körpers zum Tönen gebracht werden, und wenn es durch einen selbsttönenden Körper geschieht, einen andern Ton, der ihrer eigenthümlichen Natur gemässer ist, geben; sie tönen auch länger und

stärker fort; ein resonirender Körper kann aber nur durch einen selbsttönenden Körper zum Tönen gebracht werden, giebt allemal denselben Ton, wie dieser, tönt auch schwächer (nicht immer), und hört auf zu tönen, wenn dieser aufhört;

2) dass bei selbsttönenden Körpern die ruhig bleibenden Stellen (Schwingungsknoten oder Knotenlinien) immer symmetrisch liegen, und eine grössere Zahl derselben allemal mit einer beträchtlichen Erhöhung des Tones verbunden ist; bei resonirenden Körpern findet aber nicht immer Symmetrie Statt, und die Zahl der ruhig bleibenden Stellen (welche nicht immer eigentliche Schwingungsknoten sind), hat keinen Einfluss auf den Ton;

3) dass zum Selbsttönen eines Körpers erforderlich ist, dass die Breite der durch Stösse erregten Wellen ein aliquoter Theil des Körpers sey, so dass eine und dieselbe Welle bei dem wiederholten Hin- und Herlaufen nach gleichen Zeiten in dieselben Puncte ihrer schon vorher durchlaufenden Bahn zurückkehrt; bei resonirenden Körpern ist aber dieses nicht nothwendig, sondern es reicht hin, wenn sich die von einem selbsttönenden Körper ausgehenden Wellen im resonirenden so durchkreuzen, dass die Kreuzungspuncte, so lange die Erregung neuer Wellen dauert, auf dieselben Stellen fallen.

Nach diesen Vorerinnerungen konnte nun *Chladni* leicht die *Savart*schen Untersuchungen da, wohin sie gehören, einschalten, indem er bemerkte 1) dass *Savart* die Knotenlinien als ein Merkmal selbsttönender Körper betrachtet, da sie doch auch bei resonirenden vorkommen. Es musste daher ein grosser Theil von *Savarts* Untersuchungen in die zweite Abtheilung der Klanglehre (S. 51 bis 57) versetzt werden; 2) dass *Savart* die Richtung der schwingenden Theilchen als Hauptunterschied der verschiedenen Schwingungsarten ansieht, während eigentlich auf diese Richtung gar nichts ankommt, sondern aller Unterschied auf der Verschiedenheit der Naturkräfte beruht, welche die Schwingungen fortdauern lassen, wie schon in den „Allgemeinen Voraussetzungen“

(S. 5 bis 8) auseinander gesetzt wurde. Siehe die Note S. 19.

Darauf folgt (S. 20) die Eintheilung „aller möglichen Körper, welche in klingende Schwingungen gerathen können" *) in durch Spannung elastische (z. B. Saiten), durch Druck elastische (z. B. Luft), durch Steifigkeit elastische (z. B. Stäbe).

Die Schwingungen der Saiten, der Membranen, und der Luft in Blaseinstrumenten sind (S. 20 bis 28) wie in den frühern Werken behandelt, und nur *Savarts* Methode, ausgezeichnet schöne Töne durch Vorhalten klingender Körper vor die Mündung einer Orgelpfeife hervorzubringen (S. 23), nachgetragen, desgleichen die Zungenpfeifen S. 27 etwas ausführlicher behandelt **).

Zu den Schwingungen gerader Stäbe sind (S. 31 bis 33) *Savarts* Untersuchungen über die Knotenlinien longitudinalschwingender Stäbe (eine der bedeutendsten Entdeckungen *Savarts*) hinzugekommen.

Unter den Schwingungen gekrümmter Stäbe hat *Chladni* (S. 34) seine eignen Entdeckungen (aus seiner vortrefflichen, auch für die theoretische Akustik so wichtigen Schrift: „Beiträge zur praktischen

*) So müssen die Worte S. 20. Z. 12 heissen, statt „Alle möglichen klingenden Körper," weil es auch klingende Körper giebt, die gar nicht schwingen (durch eigenes Bestreben ihrer Theile in die Lage des Gleichgewichts zurückzukehren eine Reihe Stösse hervorbringen), sondern durch eine äussere Kraft eine Anzahl Stösse hervorzubringen genöthigt werden, wie die Luft oder das Wasser der Sirene des Baron *Cagniard-Latour*, wie dies *Chladni* selbst in einem etwas spätern Aufsatz (in der Leipz. Allg. Mus. Ztg. 1827. S. 281) sagt.

**) Seitdem ist meine Abhandlung über die Zungenpfeifen erschienen, deren Resultate *Chladni* selbst noch (in *Kastners* Archive für die gesammte Naturlehre 10r Bd. 1827, S. 443 bis 460 und in der Leipziger Allg. Mus. Ztg. 1827, S. 281) bekannt gemacht hat. *W. W.* *)

*) Auch von Chladni in der Cäcilia (vorstehend S. 91 des 30. Heftes.) D. Red.

Akustik und zur Lehre vom Instrumentenbau, enthaltend die Theorie und Anleitung zum Bau des Clavicylinders und damit verwandter Instrumente, Leipzig 1821," deren Lesung gewiss auch alle Musikkenner und Freunde zum Theil mehr als das System der Akustik selbst befriedigen wird) eingetragen.

In den Schwingungen der Scheiben und Glocken, über das Beisammenseyn mehrerer Schwingungsarten, und über das Beisammenseyn schwingender und anderer Bewegungen hat nichts wesentliches nachgetragen oder geändert werden können.

In der zweiten Abtheilung der Klanglehre ist (S. 54) die wichtige Entdeckung *Savarts*, dass die mitgetheilten klingenden Schwingungen mit den ursprünglichen Schwingungen des selbstklingenden Körpers parallel sind, nachgetragen. Ferner die von *Wheatstone* entdeckte Erscheinung der abwechselnd starken und schwachen Resonanz, wenn ein selbstklingender Körper durch einen rechtwinklichen Steg mit dem Resonanzboden verbunden wird. Endlich (S. 56) die von *Savart* entdeckten sehr merkwürdigen Resonanzfiguren.

Im dritten Haupttheile, von der Verbreitung des Schalles, (S. 58 bis 70,) sind, S. 60 und 61, einige Erscheinungen der Interferenz der Schallwellen *) nachgetragen.

Endlich im vierten Haupttheile, vom Gehör, oder von der Empfindung des Schalles, haben keine wesentlichen Änderungen statt gefunden.

Ich habe nur die wichtigsten Nachträge und Änderungen hier mittheilen können. Überall sind die Originalabhandlungen sehr genau angegeben, so dass durch diese Übersicht der Schall- und Klanglehre die Brauchbarkeit aller dieser zerstreueten Abhandlungen ausserordent-

*) Seit dieser Zeit ist meine Abhandlung über die Interferenz der Schallwellen (in Schweiggers Jahrb. 1826, III. S. 385 bis 430) erschienen.

W. W.

lich erhöhet wird, „da man doch nun sieht, wo man über jeden Gegenstand weitere Belehrung finden kann."

Alle Verfasser jener Abhandlungen und alle Freunde der Akustik werden dafür den Namen *Chladnis* den grössten Dank zollen.

Endlich kommen wir zu dem Anhang (S. 73 bis 112) „Über naturgemässe und möglichst einfache Entwickelung und Anordnung der Tonverhältnisse", dessen vorzüglichstes Verdienst, ausser dem, der Verbreitung alter fast verschwundener Irrthümer zu steuern, darin besteht, dass viele wichtige Bemerkungen aus *Gfr. Webers* Theorie der Tonsetzkunst aufgenommen worden sind. *)

Er enthält, wie man leicht sieht, eine ausführliche Darstellung des ersten (schon von S. 8 bis 14 kurz entwickelten) Theiles der Akustik.

Es ist hier gleich von vorn herein wohl zu merken, dass dieser ganze Theil der Akustik auf einer einzigen Aufgabe beruht, welche *Sauveur* im Jahre 1700 (in den *Mémoires de l'Académie de Paris*) zuerst löste. Er hängt nämlich allein von der wirklichen Zählung der Schwingungen klingender Körper ab. Nach vollbrachter genauer Zählung der Schwingungen klingender Kör-

*) Wie vollständig und erschöpfend er dieselbe und recht eigentlich jeden Paragraphen derselben, studirt hatte, zeigen nicht allein unter anderen vorzüglich die Blattseiten 77, 80, 81, 82, 83, 93, 96, 97, 104, 107, 109, 112, sondern es geht dieses auch noch eigens aus einer eigenen Recension hervor, welche er, unaufgefordert, in drei Briefen an mich, mir freundschaftlich mitgetheilt, und welche ich nächstens, entweder in der Cäcilia, oder vielleicht als Anhang zur bevorstehenden dritten Auflage meiner Theorie, mittheilen werde. — Noch öfter als man in dem practischen Theile des angezeigten Büchleins meine Theorie allegirt findet, ist im vorangehenden theoretischen Theile die classische Webersche Wellenlehre, fast auf jeder Blattseite, angeführt und benutzt. *G. W.*

per, reduciren sich alle Untersuchungen dieses Theiles der Akustik auf einige Rechnungen, über deren Ausführung kein Zweifel statt finden kann. Zwar kann man dieselben Rechnungen, nachdem die Schwingungen klingender Körper wirklich gezählt worden sind, auch auf die beobachteten Längen einer klingenden Saite gründen, weil man aus jener Zählung der Schwingungen erfährt, dass diese Saitenlängen sich gerade umgekehrt wie die gezählten Schwingungen verhalten; aber in einer wissenschaftlichen Darstellung dieses Theiles der Akustik, wird man doch lieber bis auf den wahren Grund zurückgehen, als ihn auf einen unnöthigerweise zugezogenen Satz gründen. Dieser Meinung tritt auch *Chladni* (S. 8) bei.

Daher wäre es wohl zu wünschen, dass die Methoden, die Schwingungen klingender Körper zu zählen, zu Anfange dieses Theiles der Akustik recht gründlich entwickelt würden. Da aber dieses nirgends gehörig geschieht, so wird es nicht unpassend seyn, wenn ich sie hier kurz anzeige.

Nämlich es giebt meines Wissens noch jetzt nur drei wesentlich verschiedene Methoden, die Schwingungen eines klingenden Körpers zu zählen:

1) mittelst der von Baron *Cagniard Latour* erfundenen Sirene, welche aus einer durchlöcherten Kreisscheibe besteht, die, um ihren Mittelpunct gedreht, die Mündung einer Röhre, durch welche Luft oder Wasser getrieben wird, abwechselnd öffnet und verschliesst. Wurde sie 427/100 mal in 1 Secunde herumgedrehet, so musste die durch die Röhre getriebene Luft die äussere Luft 427 mal stossen, weil die Kreisscheibe 100 Löcher hatte; und nach *Latours* Beobachtungen wurde dann der Ton $\bar{a}$ am genauesten gehört, $\bar{a}$ wurde also durch 427 Stösse in 1 Secunde hervorgebracht. *) Auf ähnliche Weise wurden

*) Die Leser werden in andern Schriften gefunden haben, $\bar{a}$ werde durch die doppelte Anzahl Schwin-

die Schwingungen aller übrigen Töne gezählt, woraus sich dann ihre Schwingungsverhältnisse ergaben.

2) hat *Sauveur* die Schwingungen eines klingenden Körpers mit Hülfe der Intervalle und der Schwebungen gezählt. Schlägt man z. B. auf einer rein gestimmten Orgel eine grosse Terz *contra-C* und *contra-E* an, so fällt jede 4te Pulsation des tiefern Tones mit jeder 5ten des höhern zusammen, und diese verstärkten Pulsationen bilden Stösse, welche man Schwebungen nennt. Zählt man diese Schwebungen (8 in 1 Secunde), und multiplicirt sie mit 4, so erhält man die Zahl der Pulsationen, welche *contra-C* hervorbringen (32 in 1 Secunde); multiplicirt man sie mit 5, so erhält man die Zahl Pulsationen, welche *contra-E* hervorbringen (40 in 1 Secunde). Diese Art, die Schwingungen klingender Körper zu zählen, ist nicht frei von Hypothesen, welche jedoch erfahrungsmässig geprüft werden können.

3) haben *Taylor*, *Euler* und *Lagrange* eine Methode angegeben, die Geschwindigkeit der Schwingungen, durch welche jeder einzelne Ton hervorgebracht wird, zu berechnen. *) Übrigens sieht man leicht ein, dass bey

---

gungen, nämlich durch 854 in 1 Secunde, hervorgebracht. — Beide Angaben sind richtig. Die Erfahrung hat nämlich gelehrt, dass zwei einfache Schwingungen, oder eine Doppelschwingung (eine Schwingung hin und zurück) zu einem Stosse auf das Gehörorgan erforderlich ist, und umgekehrt auch jeder Stoss eine Doppelschwingung vertritt, so dass 427 Stösse so viel ist als 854 einfache Schwingungen. Dasselbe ist auch im Folgenden, bei *Sauveurs* Methode, zu bemerken. *Contra-C*, oder das 16füssige *C*, wird zwar, wie bekannt ist, durch 64 einfache Schwingungen hervorgebracht, aber erst immer je zwei von ihnen bilden eine Pulsation. — Jetzt rechnet man allgemein nach einfachen Schwingungen; zu *Sauveurs* Zeiten rechnete man gewöhnlich nach Doppelschwingungen.

*) *Ernst Gottfried Fischer* hat ein zu diesem Zweck bestimmtes Monochord beschrieben, in seinen „Versuchen über die Schwingung gespannter Saiten, besonders zur Bestimmung eines sichern

dieser dritten theoretischen Bestimmungsweise einerlei ist, ob man Saiten oder Stäbe dazu nimmt, und ob man Alles oder nur Einiges der Theorie nach bestimmt, (wie *Chladni* in dem *Traité d'Acoustique* (§ 5) angegeben hat, der den Stab zuerst so lang macht, dass man die Schwingungen zählen kann, und ihn darauf verkürzt, und die dadurch bewirkte Beschleunigung der Schwingungen der Theorie nach bestimmt).

Daraus also, dass man erst seit dem Jahre 1700 die Schwingungen klingender Körper wirklich zu zählen im Stande war, kann man das beurtheilen, was über diesen Theil der Akustik vor *Sauveur*, oder nach ihm ohne Rücksicht auf diese Zählungen der Schwingungen, geschrieben worden ist. Man stützte sich allein auf die Verhältnisse der Saitenlängen, welche selbst nicht einmal durch ganz genaue Untersuchungen geprüft worden waren.

Nach Vorausschickung der nach diesen drei Methoden angestellten Versuche können nun die Grundbegriffe folgen, welche *Chladni* (S. 74 bis 78) entwickelt. Alsdann muss der „physische Grund aller Harmonie" angegeben werden (wie S. 78 bis 82), welcher nämlich in der Annäherung an bestimmte Schwingungsverhältnisse liegt. Es sind hierbei vorzüglich folgende zwei Sätze hervorzuheben:

1) (S. 77) dass Consonanz und Dissonanz nur als relative Begriffe zu betrachten sind, und letzterer daher sorgfältig vom Begriffe der Discordanz unterschieden werden müsse, wie dies in *Gottfried Webers* Theorie der Tonsetzkunst (1. Aufl. 1. Bd. S. 196 — 214; — 2. Aufl. §. 101 u. Anm.) sehr richtig entwickelt worden ist.

2) (S. 96 und 97) dass, jemehr man sich dem gesetzmäsigen Schwingungsverhältnisse, wo die Harmonie am voll-

Maassstabes für die Stimmung, Berlin 1824", wovon zu wünschen wäre, dass gute Instrumentenbauer davon in Zukunft rechten Gebrauch machten. (Siehe Leipz. Allg. Mus. Ztg. 1825, S. 501 bis 511.)

kommensten ist, nähert, desto vollkommener die Consonanz werde, und es keinen Unterschied in der Wirkung mache, ob das Schwingungsverhältniss, welches man wirklich hört, durch ganze Zahlen oder nur durch Irrationalzahlen ausgedrückt werden könne; denn es komme nur darauf an, dass die Abweichung an sich so gering als möglich sey.

Nach allen diesen Lehren lassen sich nun die Tonsysteme zusammen setzen, welche am besten zu bestimmten Zwecken der Tonsetzer dienen können. Diese Zwecke der Tonsetzer können nun sehr mannichfach seyn. Doch besonders viele der allerwesentlichsten dieser Zwecke scheinen am besten durch ein Tonsystem erreicht zu werden, wo jeder Ton desselben, ohne Ausnahme, näherungsweise folgende Intervalle hat: Octave, Quinte, Quarte, grosse und kleine Terz, grosse und kleine Sexte. Und ein solches Tonsystem ist wirklich, aber nur auf Eine Weise, möglich. Denn man kann zuerst beweisen, dass zur Erreichung des angeführten Zweckes es am vortheilhaftesten ist, innerhalb einer Octave 12 Töne zu nehmen. Für diese 12 Töne sucht man dann näherungsweise die Werthe der Schwingungszahlen, was *Chladni* (von S. 82 bis 96) gethan hat. Und für diese angenäherten Schwingungszahlen berechnet man endlich noch solche Correctionen, welche ihnen zu den oben genannten Zwekken die grössest möglichste Vollkommenheit verschaffen, welches *Chladni* (S. 96 bis 105) gethan hat. Alsdann lässt sich nachweisen, dass die Annäherungen der Tonverhältnisse für unser Gehör hinreichend sind (S. 102), und dass überhaupt gerade dieses Tonsystem so ausserordentlich viele und grosse Vollkommenheiten so vereint besitzt, dass es nicht möglich ist, ein Tonsystem aufzustellen, welches in dieser Rücksicht irgend mit ihm verglichen werden könnte. So ergiebt sich z. B. gleich, dass ein Tonsystem, wo jeder Ton die oben genannten Intervalle findet, nothwendig seine Dur- und Molltonleiter habe, u. s. w. Ein so vollkommenes Tonsystem ist daher wohl werth gewesen, von den Tonsetzern besonders be-

rücksichtigt zu werden, und sie haben darin bis jetzt einen solchen Reichthum an Materialien für ihre Zwecke gefunden, dass sie es jetzt allein zu ihren Zwecken gebrauchen, und wohl auch hinfüro gebrauchen werden, da man ohne sehr grosse und wesentliche Vortheile schwerlich die Mühe und Arbeit übernehmen wird, ein anderes Tonsystem mit gleicher Sorgfalt zu durchforschen, und die Gesetze der Tonsetzkunst für dasselbe aufzusuchen.

Ich bin der Kürze wegen in dieser Darstellung etwas von *Chladni* abgewichen, sie läuft aber im Wesentlichen ganz auf dasselbe hinaus. Denn es ist gleichgültig, ob ich zuerst aus den Tönen die Accorde, aus diesen die Tonleitern und aus diesen endlich das ganze Tonsystem zusammensetze, oder ob ich umgekehrt das ganze Tonsystem ganz unabhängig entwickele, und es darauf in Tonleitern und Accorde zerfälle.

W. Weber.

Sinnentstellende Druckfehler in dem auf Seite 132 ff. abgedruckten Briefe des Herrn Hofrathes *André* über *Mozarts* Biographie von *Schlosser*.

In mehren Abdrücken des durch die Ueberschrift bezeichneten, im 30. Hefte abgedruckten Briefes, sind folgende Druckfehler aus Versehen stehen geblieben:

Seite 132, Zeile 3 ist, statt: *In Betreff der darin angeführten 2 Hefte t h e o r e t i s c h e r Verzeichnisse Mozartschen Manuscripte*, — soll es heissen: *t h e m a t i s c h e r Verzeichnisse.*

Seite 134, Zeile 22, statt: *schon seit* 1755 *besitzen beide* (Chorale) *ihre eigenen Melodieen*, — soll es heissen: *schon seit* 1557.

Eben so soll, auf S. 144, statt: *und weil der Ton, welchen der Hr. Verf., der sich doch in s e i n e m b i s h e r i g e n B r i e f an mich in ein sehr anderes Verhältniss zu mir gestellt hatte*, — soll es heissen: *in s e i n e n b i s h e r i g e n B r i e f e n.*

Grosses
Niederrheinisches Musikfest
1828, in Köln.

Nachdem der früheren Feste in diesen Blättern bereits ehrenvoll Erwähnung geschehen, *) würde es ungerecht erscheinen, wenn wir von dem diesjährigen schweigen wollten. Auch diesmal gab sich der allgemeinste und wirksamste Eifer für das Gute und Beste kund, auch diesmal ward, mit bedeutenden Kräften, eine nicht unerfreuliche Wirkung erreicht.

Die äussern Vorbereitungen zum Feste hatte Köln, als diesjährige Festgeberinn, übernommen. Im Besitz des geräumigsten Saales am Rhein, und mancher andern Hülfsmittel, durfte es diese Ehre mit doppeltem Recht in Anspruch nehmen. Der mitwirkenden Gäste, unter ihnen Künstler ersten Ranges, war eine nicht geringe Zahl. Man rechnete über 500 Spieler und Sänger. Besonders die Instrumentalpartie, vor allen die Blasinstrumente, Hörner, Fagotte, Oboen, — aber auch die ersten Violinen u. a. zeichneten durch meisterhafte Besetzung sich aus. Nicht minder zählte die Sängerschaft unter sich Stimmen und Talente von hohem Werth und anerkannter Meisterschaft. Einen so starken und festen Chor, wie diesmal, behaupteten Kenner, habe man hier noch nicht gehört. Eben so hatte man Ursache, die Zahl der Hörer, unter welchen man nicht ohne Befriedigung Personen von hohem und höchstem Range erblickte, an beiden Abenden, dem 25ten und 26ten Mai, selbst für den grossen Raum des Kaufhauses Gürzenich, bedeutend zu finden. —

Am ersten Abend ward ein neues Oratorium, **Jephtha** von B. **Klein**, dem genialen, seit längerer Zeit in Berlin lebenden und wirkenden Kölner, gegeben. Allein nicht bloss die patriotische Vorliebe, sondern auch innere Vorzüge sprachen für die Wahl dieses Werkes. Dies bewährte die, von dem eigens dazu hergekommenen Setzer geleitete, Aufführung desselben auf das unwidersprechlichste.

Ohne Zweifel wird manchem Kunstfreunde schon bei dem Namen: **Jephtha von Klein** die *Ilias post Home-*

---

*) Vgl. *Cäcil.*, 4. Bd. (Heft 13,) S. 63 ff.; — 5. Bd. (Heft 17,) S. 61 ff. — *D. Rd.*

rum eingefallen seyn. Hat denn nicht H ä n d e l, der grosse, unübertreffliche Händel, denselben Gegenstand bearbeitet? Wer mag mit ihm den Kampf wagen? Wer muss nicht fürchten, bei der Vergleichung mit seinem Riesengeiste zu unterliegen? — Wir glauben voraussetzen zu dürfen, dass diese und ähnliche Bedenken von dem neuern Tonsetzer nicht unerwogen geblieben sind, und so muss es denn noch einen andern Beweggrund gegeben haben, weshalb er es unternahm, mit dem alten Riesen die Bahn zu messen. Dass er H ä n d e l n ehren, dass er ihn im tiefsten kennen und verstehen müsse, — davon gibt, wenn es nicht längst bekannt wäre, auch dieses Werk das gültigste Zeugniss.

Wir sehen die Dichter des Alterthums, besonders die Griechischen Tragiker, bei einer seitdem unerhörten Productionskraft, wie denn mehrere sechzig, siebzig, ja über hundert Stücke schrieben, dennoch den Inhalt und Gegenstand ihrer Werke immerfort aus der uralten Sage schöpfen, die freilich eine unversiegbare Quelle des schönsten dichterischen Stoffes war. Allein nicht nur vermeiden Äschylus, Sophokles, Euripides es nicht, den von andern bereits ausgebildeten Stoff noch einmal durchzubilden, sondern sie scheinen selbst eine Art Talentprobe darin gefunden zu haben, einer alten Fabel eine neue Seite abzugewinnen. Dass sie in diesem Streben nicht unglücklich waren, geht aus den drei erhaltenen Stücken dieser Art, den Coephoren des Äschylus, den Elektren des Sophokles und Euripides, hervor. Dies auf die Musik angewandt, dürfte sich eine ähnliche Erscheinung ergeben. In der Regel verdankt der Musiker seinem Dichter noch weniger, als der Griechische Tragiker etwa der alten Heroensage. Nur die allgemeinste Andeutung der musikalischen Gedanken und die äussere Ordnung und Verbindung derselben darf er von aussen empfangen. Der Inhalt des Werkes, Stoff und Form, entströmt, durch den Text angeregt, seiner eigenen Seele. Warum sollte nun nach Verschiedenheit der künstlerischen Eigenthümlichkeit, ja selbst nach Unterschieden der Anregung, nicht auch über dieselben oder ähnliche Worte ein ganz anderer Strom von Harmonie und Melodie sich ergiessen? Freilich — den D o n J u a n noch einmal zu componiren, möchte keinem Jüngeren anzurathen seyn, — aber haben wir nicht bereits meh-

rere **Armiden**, **Figaro's** u. s. w. jede von besonderm Kunstwerth? — Ist nicht der Text von tausend und abermal tausend Kirchenmusiken der verschiedensten Art beinahe ganz derselbe?

Die Geschichte **Jephtha's** im Buche der Richter (Cap. 11) gehört zu den schönsten und motivreichsten des alten Testaments. Seine unechte Geburt und anfängliche Verbannung, die Noth des Israelitischen Volkes, seine halbgezwungene Rückkehr bei der Ammonitischen Bedrängniss, sein Gelübde, die traurige Erfüllung desselben, der Tochter Freude beim Anblick des siegreichen Vaters, sein tiefer Jammer, des Mädchens grossartige Ergebung in das Gelübde, das ihr Tod bringt, dann ihre wehmüthige Klage auf den Bergen um ihre Jugend mit den Gespielinnen bis endlich nach zwei Monaten Jephtha „ihr that, wie er gelobet hatte" — dies alles sind eben so viele Licht- und Haltpunkte für das musikalische Gefühl, aus denen wie von selbst eine Welt von Empfindungen entspringt. Händel, zu dessen letzten Werken (1751) der **Jephtha** gehört, hat diese tiefe Bedeutung der Begebenheit wohl verstanden. Man kann nichts Zarteres, nichts Liebcvolleres finden, und wiederum nichts Grossartigeres und Gewaltigeres, als die Recitative und Arien, besonders aber die Chöre seines Jephtha. Dies ist um so mehr zu bewundern, als seine Körperkraft bei dieser Schöpfung beinahe schon aufgerieben war. Allein von der Einfalt der uralten Erzählung entfernt sich der Händel'sche Text sehr weit. Nicht nur sind hier bedeutende Motive unbenutzt geblieben, wie die Wuth der Ammoniter, die zur Unterdrückung Israels einen so effektreichen Gegensatz macht, sondern es ist das Werk auch von fremdartigen Zuthaten keinesweges frei. Dahin gehört nicht nur die sonst so schöne, liebevolle Gattin Jephtha's, **Storge**, deren ganze Partie etwas zu geschmückt ist, sondern auch der Roman der Tochter, **Iphis**, mit einem Israeliten, **Hamor**, der hier wenigstens nicht an seiner Stelle war. Es ist offenbar, der alte Meister hat dem geistlichen Drama dadurch Mannichfaltigkeit geben wollen, dass er sich Gelegenheit verschaffte, noch einen Tenor und einige schöne Ensemblestücke, Duette und Quartette, einzuführen; eine Freiheit, die man ihm freilich keineswegs weigern darf, wenn er, so wie Händel, von solchen Mitteln Gebrauch zu machen weiss.

Hier ist der Punkt, wo wir zu der neuen Composition zurückkehren. Die Motive sind im Ganzen hier dieselben, wie bei Händel. Auch die äussere Eintheilung des Werkes in drei Theile, nach den drei Hauptmomenten der Geschichte. Jephtha's Aufruf in der Noth, sein Sieg über die Ammoniter und das Gelübde, endlich die Heimkehr, Gruss der Tochter, Todesangst und glückliche Lösung des Knotens durch den Engel, — (der aus der Opferung Isaak's entnommen scheint) — ist geblieben. Aber desto grösser ist die Verschiedenheit im Einzelnen. Nicht mit dem Recitativ eines Zebul, wie der Händel'sche Jephtha, sondern mit dem lauten Ruf des israelitischen Chor's: „Herr wie lang' willst du verlassen dein getreues Volk?" — beginnt das neue Werk, und so bemerken wir gleich zu Anfang eine Haupteigenthümlichkeit desselben, die bewegende Hauptpunkte der Handlung chorisch aussprechen zu lassen, während Händel seine unübertrefflichen Recitative zu diesem Zwecke benutzt. Dazu kommt ferner eine höchst einfache Behandlung der Chöre bei B. Klein, die durchweg auf grosse Massen berechnet, mit einer fast der Dorischen Säule ähnlichen Gedrungenheit der Form einherschreiten, während die Instrumente, höchst zierlich und passend angebracht, eine sehr in die Augen fallende Wirkung thun. An Händel wird man dabei zwar stellenweise, jedoch ohne bestimmte Reminiscenzen, die hier zu vermeiden keine leichte Aufgabe war, erinnert. Es ist mehr Ähnlichkeit der Behandlung, als entschiedener Anklang, was uns begegnet.

Als die zweite Haupteigenschaft des neuen Werkes lässt sich ein tiefer Ernst, der beinahe an Trockenheit gränzt, bezeichnen. Wenn die meisten neueren Tondichtungen eingetaucht erscheinen in die romantisch-sentimentale Fluth, die seit dem Beginn dieses Jahrhunderts durch Deutsche Lande sich ergoss*), so muss diesem Jephtha den Vorzug einräumen, davon beinahe ganz frei zu seyn. Blos in der Ausführung der Soli findet sich bisweilen ein leiser Anhauch dieser Art, allein auch dieser verschwindet augenblicklich in der Gediegenheit und Klarheit des Ganzen. Allerdings ist mit dieser Objectivi-

*) Vgl. Cäcil. Heft 17, S. 64. Es ist das bedeutende Verdienst des genialen Büchleins: über Reinheit der Tonkunst, hierauf aufmerksam gemacht zu haben. —

tät der Darstellung nicht Jedermann gedient. Aber die Forderungen der Kunst stehen wohl noch höher. Vorzüglich bleibt dem Klein'schen Werke nachzurühmen eine ganz ausgezeichnete Vollendung der Recitative und Arien. Ausgezeichnet dankbar sind die Partien des Jephtha (Tenor), der Debora (Sopran) und des Hohenpriesters (Bass), während die Tochter, Mirjam, etwas zu sehr in Schatten gestellt ist. Gewiss hat Händel mit dem grössten Recht über ihrer kindlichen Liebe, ihrer Aufopferung und ihrem klagenden Abschied von Lust und Leben verweilt. Indem H. Klein dies übersah, raubte er seinem Werke einen wirksamen Reiz, der um so weniger abzuweisen war, als die alte Erzählung gerade durch diese Züge so mächtig das Gefühl bewegt. — Ein besonderes Glück ist es noch zu nennen, dass alle vier Soli von zum Theil höchst ausgezeichneten und anerkannten Stimmen mit einer beinahe sich selbst übertreffenden Bravour gesungen wurden. So erwarben sich auch vorzüglich die Chöre des ersten Abends grosses Lob. —

Werfen wir nach diesen allgemeinen Bemerkungen einen kurzen Blick auf den Zusammenhang und Verlauf des Jephtha von B. Klein.

Eine kurze Einleitung eröffnet, klagend, langsam, den ersten Theil. Der darauf folgende Chor hat denselben Charakter und ist von nicht geringer Wirkung. „Herr, wie lang willst Du verlassen Dein getreues Volk? — Weine, klage, Israel, denn der Herr hat dich verstossen.“ Die trübe Tonart *f*-moll ist hier recht passend gewählt. Ein Sopran-Recitativ mit Arie schwebt in derselben Empfindung. „Wie stolz hob Israel das Haupt, in seines Herren Gnade! — Nun beuget Israel das Haupt, da sein der Herr vergessen!“ — Der Ausdruck dieser Stelle ist bewunderungswürdig. Und in alle dem nichts Schlaffes und Zerbrochenes, nur echte Tonwirkung, die freilich durch einen trefflichen Vortrag sehr erhöht wurde. — Der nächste Chor N. 3, spricht verwandte Gefühle, aber in rascherer Bewegung aus. „Schon zieht der Feinde Schaar einher. Herr send' uns einen Helden, der uns zum Sieg entflamme!“ — Die Kraft und Gewalt dieses Fugensatzes verdient ausgezeichnetes Lob. Hier wird man an Händel's Riesengänge erinnert. — Zunächst ermahnt der Hohepriester in einem Recitativ mit Arie, die Klage verstummen zu lassen

und auf den Helfer in Nöthen zu bauen. Auch dieses Stück hat seine Vorzüge. In dem folgenden Recitativ weisst er dann bestimmt auf Jephtha hin, als den in einem Traumgesicht vom Herrn selbst ihm angezeigten Retter des Volkes. Und nun fällt der Chor im raschen Tempo ein: „Zu Jephtha hin! — Er soll uns führen in die Schlacht!" — Auch hier dieselbe Wirknng des Rhythmus neben einer höchst einfachen Melodie. Die nächste Nummer gehört nun Jephtha selbst. Er will der Aufforderung nicht Gehör geben. Man hat ihn gehasst, „wie ein Thier des Waldes, hinausgestossen aus des Vaters Haus, — und nun soll Jephtha Israel beschützen?" — So fragt sein erstes Recitativ. Die folgende Arie spricht im schmerzlichen *h*-moll dieselben Empfindungen aus. Besonders am Schlusse: „Jephtha kehrt nie zurück!" — findet sich ein Lichtpunkt des Gefühls, wie nur ein echter Meister ihn aufzufassen versteht. Diese Arie ward vortrefflich gesungen. — Sehr rühmenswerth sind die folgenden Stücke. Debora's Arie: „Wirf ihn von dir, den harten Sinn, Vergiss die Trübsal deiner Tage!" — Darauf die Worte des Hohenpriesters: „Des Herren Stimme rufet Dich, Du bist ein Schwert in seiner Rechten!" — Beide Aufforderungen werden vom Gesammtchor wiederholt, die der Debora von Sopran nnd Alt, die des Priesters von Tenor und Bass, bis zuletzt alle Stimmen sich vereinigen. Auch hier liegt eine schöne Wirkung in dem Vorangehen der weiblichen Stimmen, besonders aber in dem sehr gesangreichen Motiv des Chores (*g*-dur und *e*-moll.) Nun entschliesst sich Jephtha, sein Volk gegen die Feinde zu führen. Sein Recitativ, besonders aber die Arie N. 8. „Ein brausend Meer, ein wilder Sturm, so dringet Jephtha in den Feind. Auf, Völker kommt und folget mir! Mit Schmach bedecket flieh' der Feind!" — sind von einer wahrhaft hinreissenden Kraft, und gehören zu dem Trefflichsten was in dieser Art bekannt ist. Nichts Weltliches, Opernhaftes, und doch die grösste Beweglichkeit, gleichsam die ganze Seele aufgelösst in That und Wollen! — Der Vortrag dieser Stükke war meisterhaft. — Ein Chor: „Zur Schlacht! zur Schlacht! Uns führt der starke Held. Mit Schmach bedeckt entflieh' der Feinde Schaar! Jephtha, der Herrliche, führt uns zum Kampf," beschliesst, stark und würdevoll, und nicht minder ergreifend, den ersten Theil. —

Hielte nun der zweite Theil dieselbe Höhe des künstlerischen Lebens fest, die mit diesem Schluss erreicht ist, so würde dieses dem Werke den grössten Vortheil gewähren. Allein dies könnte nur durch ein gleichmässiges Fortschreiten, einen anziehenden Wechsel der Empfindung geschehen. Ohne das bedeutende Verdienst des Einzelnen zu verkennen, müssen wir doch gestehen, dass dem Hörer eine gewisse Übersättigung ankommt, wenn jetzt der zweite Theil anfängt, mit einem Chor der Ammoniter: „Sieg! — Sieg! schmachvoll erlieget Israels Macht, im Staube liegt der Feind!" — der übrigens ausserordentlich schön ist, und darauf Hohepriester und Volk abermals ihre Noth bejammern und zum Herrn um Hülfe schreien. Das Eingreifen der Ammoniter in die Handlung ist kein unglücklicher Gedanke, wenn ihn auch Händel nicht gehabt. Aber wie herrlich eröffnet der alte Meister seinen zweiten Theil mit dem unerreichbaren Recitativ Hamor's, worin die Schlacht und der Sieg Jephtha's geschildert wird! — Sollten die Ammoniter auftreten, so musste es geradezu im Schlachtgewühl, oder unmittelbar vorher geschehen, nicht hier, wo wir von ihrem Siege längst unterrichtet sind durch die Klagelieder der Besiegten, und wo (physisch betrachtet) nicht einmal ihre Nähe sich recht erklärt. Entspringt nun aus diesem Stocken der Handlung, wie nicht zu läugnen ist, eine beschwerliche Einförmigkeit, so kann dagegen niemand den einzelnen Stücken, z. B. der Arie Debora's (N. 13.): „Du bist ein Licht in tiefer Nacht, — Auf dich, o Herr, hofft Israel!" — das grösste Verdienst absprechen. Auch Jephthas Recitativ mit Arie (N. 15,): „Hörst Du des Volkes Klage, Herr? Errette Deinen Knecht, den Du gerufen! — Wie tief hast Jephtha Du gebeugt! Ich Mann der Kraft erliege nun der Schmach! Doch schwer gebeugt erkenn ich meine Schuld: im Herzen hegt' ich Stolz und eitel Thun, auf meine Kraft allein hab ich gebaut. — Gott Zebaoth, erbarm' Dich Deiner Kinder!" — u. s. w. hat sehr rühmenswerthe Vorzüge. Daran schliesst sich das recitirend ausgesprochene Gelübde Jephtha's, neue Ermahnungen zum Kampf an das Volk, endlich ein brausender Schlusschor: „der Herr ist mächtig gross, — Wir hoffen auf den Herrn in Ewigkeit." (*D*-dur.) —

Ungemein schön und wirkungsreich beginnt der dritte Theil. Debora mit dem Chor der Jungfrauen singt ein

Siegeslied: „Dankt dem Herrn, denn Er ist freundlich, Seine Gnade währt ewig. Ammons Volk liegt tief im Staube. Jephtha war des Herren Arm, Jephtha war das Schwert des Herrn.“ Lieblicheres und Gesangreicheres, als das Motiv dieses Stückes kann nicht erfunden werden. Die Bearbeitung der Stimmen, welchen später auch Tenor und Bass sich anschliessen, ist vortrefflich. Vorzüglich die Altstimme ist hier sehr bedeutend. Wir tragen kein Bedenken, diesem verhältnissmässig kleinen Stück im ganzen Werke die Palme zu geben. Darauf eilt Mirjam, die Tochter, von Debora aufgefordert, dem Vater entgegen. Ihre Arie: „Lasset Lobgesänge schallen!“ u. f. ist sehr schön, und wurde trefflich gesungen. Sie begrüsst Jephtha. Abwechselnd mit dem Chore preissen Debora und Mirjam den Herrn. Alles diess ist vortrefflich. Hier ist Leben und Seele, und wie eigenthümlich zugleich diese Gestaltung des Stoffes dem neuen Setzer gehöre, kann die Vergleichung mit Händel lehren, der diesen Effekt ganz dem zweiten Theil gab, und den dritten mit Trauer und Klagen über das kund gewordene Gelübte, freilich nicht minder meisterhaft, begann. H. Klein hat durch den Gegensatz des immer wiederkehrenden Chores: „Ammons Volk liegt tief im Staube, Jephtha war des Herren Schwert,“ mit Jephtha's finstern Tönen: „Zurück! — Dein Wort bringt mir den Tod! — Meine Sinne haben mich verlassen,“ u. f. (Arie N. 21. *Adagio*, *h*-moll) eine echt musikalische Wirkung hervorgebracht. Eben so zart und schön ist das bebende Vatergefühl, der Schauder vor dem furchtbaren Opfer in den nächsten Wechselgesängen Jephtha's, des Hohepriesters und Debora's ausgedrückt, bis, da Mirjam nicht wiederstrebt, Jephtha endlich in das Grässliche sich ergibt, und hier, — von leisem Donner angekündigt, der rettende Engel erscheint: „Jephtha, des Herren Licht strahlt über dir, und seine Gnade währt ewiglich. — Die Tochter lebe! — Mirjam, — sie blühe dem Herrn zu Freud' und Wohlgefallen.“ Auch dieser Lösungspunkt ist mit grosser Einsicht, ohne störende Häufung der Instrumentaleffekte, die in den vorhergegangenen Scenen trefflich angewandt sind, — gehalten. Grossartig und ernst klingt der Ruf des Engels. Darauf folgen noch ein dankender Chor mit Quartett, und ein jubelnder Schlusschor: „Ewig erschall' das Lob Deines Namens!“ —

Schon aus dieser Uebersicht begreift sich, warum die Stimme des Publikums sich vorzugsweise für den dritten Theil entschied. Offenbar sind die beiden ersten Abtheilungen, musikalisch genommen, nur für ihn da. Und doch kann man von einem rechten Kunstwerke fordern, dass jeder Theil auf gleiche Weise für sich und für die übrigen dastehe. Hierin scheint die Ferse dieses sonst so glänzenden Achilleus zu liegen. Nur darf man dabei nicht vergessen, in wie hohem Grade dieser äussere Mangel der neuen Schöpfung, die wir im Uebrigen freundlich willkommen heissen, durch innerliche nicht genug zu preisende Vorzüge sich ersetzt.

Die Aufführung des zweiten Tages bestand, wie üblich, aus mehreren Stücken.

Zuerst Beethovens vierte Symphonie, *B*-dur. Den tiefen, starken Geist dieses Werkes seiner früheren schönsten Zeit zu schildern, hat die Sprache keine Worte.

Die Ausführung war dem Werke angemessen. Im Einzelnen ward Vortreffliches geleistet; Anderes fiel weniger nach Wunsch aus. Besonders das *Adagio* und *Menuetto* nebst *Trio* haben ihre grosse Schwierigkeiten. Am wenigsten waren die theils allzuraschen, theils gar schwankenden *Tempi* zu loben. Durch Flüchtigkeit derselben geht oft die schönste Wirkung verloren. Das Gemählde wird undeutlich, in trüben Dunst gehüllt, ja verwischt.

Darauf wurde der 24. Psalm von F. Schneider, (*Ms.*) gesungen. Auch dieser, ein Tonstück, das nicht ohne würdevolle Erhebung gedichtet ist, rauschte zu schnell am Ohr vorüber, als dass er recht verständlich geworden wäre. Sehr schön nahm sich das Terzett aus: „Wer rein von Hand, und rein von Herzen ist — der wird empfangen Segen von Jehova.“

Zu Anfang des zweiten Theiles gab der allverehrte F. Ries seine Ouvertüre zu Don Carlos (*Ms.*) Die Ausführung dieses höchst effektreichen Werkes war musterhaft. Es war in den verschiedensten Instumenten wie nur Eine Seele. So wirkt der Geist eines kundigen Lenkers in Allen, die ihm folgen. Eine Wiederholung des schönen Stückes wurde mit wahrhaft stürmischem Beifall verlangt, und gelang, in frischer Begeisterung, wo möglich, noch besser, als die erste Aufführung. —

Dann folgten **Herbst** und **Winter** aus **Haydn's Jahreszeiten**. Ueber den wahrhaften Werth dieser musikalischen Idylle, wie man sie nennen könnte, herrscht unter den Kundigen so wenig Zweifel, als darüber, dass Manches darin einem, unterdessen längst zu Grabe gebrachten, falschen Geschmacke dient. Desto mehr Sorgfalt ist nöthig, dass bei der Aufführung eines solchen Werkes, nichts Gutes in demselben verdunkelt, nichts Fremdartiges dazu gethan werde.

Gestehen wir aufrichtig, dass dieser doppelten Anforderung diesmal keine Genüge geschah. Nicht nur verdarben zu rasche oder verfehlte *Tempi* oft die herrlichsten Stellen, wie z. B. den erhabenen Doppelchor am Schluss: „Dann bricht der grosse Morgen an," sondern auch an Verstössen anderer Art war leider Ueberfluss. Dazu kam eine, mit wenigen Ausnahmen, zu welchen wir mit Vergnügen die Partie der Hanne rechnen, höchst unbefriedigende Ausführung aller *Soli* und Ensembles, wie es denn selbst dem Chore heute an der gestern entwickelten Sicherheit zu gebrechen schien. Wie gesagt, es ist nichts Leichtes, ein Werk dieser Art zum Schluss eines solchen Festes würdig erscheinen zu lassen. Allein mit verständiger Sorgfalt lässt sich auch diese Aufgabe lösen, und so ist in dieser Hinsicht eine Lehre selbst von einer Niederlage, **wenn** dieses eine **wäre**, — nicht zu verschmähen, wie Peter der Grosse siegen lernte, durch die Schlachten die er an Karl XII. verlor.

Dr. *Ds.* *)

---

*) Wir müssen unendlich bedauern, dass in dem werthvollen Aufsatze desselben Verfassers: *Platon und die Musik* (vorstehend Heft 30 S. 69 u. flgg.) sich folgende Druckfehler eingeschlichen haben: Seite 77, Note, liess νόμος πυθικός statt πυδικός. S. 78, Note, liess θαυματουργία statt δαυματ. (δ ist für θ gesetzt worden). S. 84, Note **) liess Philolaos statt Philolars. S. 87, Note Z. 3. liess Nachgel. (d. h. nachgelassene). S. 89, Note **) liess Story statt Storg. —

Zustand der Kirchenmusik in Rom,

von

G. L. P. Sievers.

Allerdings dürfte eine oder die andere grosse Hauptstadt Europa's in Hinsicht der Menge der dramatischen Musik vor Rom den Vorzug haben. Denn nicht allein bleiben hier während der Fasten, (vom Aschermittwoch bis zum zweiten Ostertage), vom Weinachtsabend bis zum 7. Jan. (Tag nach Epiphania) und an allen hohen Festtagen (*Feste di precetto*), sondern auch, der Hitze wegen, vom Julius bis zum September, die Theater geschlossen.

Dagegen hat Rom an Kirchenmusiken einen solchen Überfluss, dass sich keine andere Stadt mit demselben messen kann. Zuerst gehören hierher die sogenannten päbstlichen Capellen (das heisst, die päbstliche Capellmusik), welche an hohen Festtagen von den päbstlichen Sängern in der Capelle auf dem Vaticane, auf Monte Cavallo, oder auch in den Kirchen, wo herkömmlicher Weise an jenen Tagen der Pabst Messe hören muss, aufgeführt werden. Auf diese folgen, ihres inneren Gehalts wegen, die Oratorien der *Chiesa nuova*. Diese finden, vom

ersten Advente bis zum Palmsonntage, an jedem Sonn- und Festtageabend, eine halbe Stunde nach Untergang der Sonne Statt, und dauern, die zwei vorher, und zwischen den beiden Acten gehaltenen Predigten mit eingeschlossen, nicht selten drittehalb, bis drei Stunden. Nächstdem verdienen ohnstreitig die Vespern und Messen, welche an den hohen Fest-, meistens auch an den Sonntagen in den grösseren Kirchen (*Basiliche*) aufgeführt werden, die meiste Aufmerksamkeit. Die gesungene Sonntags-Vesper findet in den drei grösseren Kirchen (in der Peters-, Lateran- und Santa-Maria-Maggiorekirche) nur alle vierzehn Tage, in den übrigen gar nicht Statt. An hohen Festtagen in den grösseren Kirchen ausser der Messe und der Vesper auch noch am Tage vor dem Feste eine sogenannte erste Vesper (*primo vespro*) gesungen wird; in diesem Falle heisst die Vesper am eigentlichen Festtage die zweite Vesper (*vespro secondo*).

Die grösste Anzahl der geistlichen Musiken zu Rom machen aber diejenigen aus, welche die Kirchen (die ganz kleinen ausgenommen) am Feste ihrer respectiven Heiligen aufführen lassen. Solcher Kirchen giebt es nahe an zweihundert. Werden dazu die Musiken der Sonn- und hohen Festtage, so wie der Charwoche gerechnet; so fällt auf jeden Tag wenigstens eine, auf manchen (da viele Heilige zwei, drei und mehrere, die Mutter Maria gar nahe an vierzig Kirchen hat) zwei und mehrere. Streng

alla Capella, das heisst, ohne Instrumental-Begleitung, singen nur die päbstlichen Sänger in den päbstlichen Capellen, diese mögen auf Monte Cavallo, auf dem Vaticane, oder in einer der Cathedralkirchen, wie, zum Beispiele in der Peterskirche, in S. Giovanni in Laterano, in S. Maria Maggiore u. s. w. gehalten werden; die Messen und Vespern der drei genannten grösserern Kirchen dagegen finden stets unter Orgel- und Contrabassbegleitung Statt, müssen sich aber auf diese beschränken, ohne ein eigentliches Orchester zulassen zu dürfen. Letztere Art zu singen, heisst, im weitesten Verstande, gleichfalls *alla Capella*. Den Kirchen des zweiten und dritten Ranges ist die Orchesterbegleitung gestattet, aber nur die reichsten machen, der vermehrten Ausgabe wegen, Gebrauch von dieser Erlaubniss. Die Musiken, auf diese Weise gesungen, heissen *in musica*, zum Beispiele, *Messa (Vespro) in musica*. Während des Jubiläumsjahrs war allen Kirchen, ohne Ausnahme, die Instrumentalbegleitung verbothen; doch hat sie der Pabst, auf desfallsiges specielles Ansuchen, hin und wieder erlaubt. Die päbstliche Capelle singt nur Compositionen von bereits verstorbenen Meistern, mit Ausnahme einiger weniger Stücke, welcher der Director derselben, Abbate Baini, ohne dazu eine eigene Verpflichtung zu haben, für dieselbe gesetzt hat. In der Peterskirche müssen der dortige Capellmeister, Fioravanti, und in der Cathedralkirche der Capellmeister Terziani, jährlich, von Amts wegen, für die grösseren Festtage einige neue Messen und

Vespern setzen; dasselbe ist der Fall in S. Maria Maggiore. Die übrigen Kirchen behelfen sich entweder mit alten Stücken, oder lassen, bei besonderen Gelegenheiten, zum Beispiele am Feste des respectiven Heiligen, meistens vom genannten Terziani, eine neue Messe oder Vesper, zuweilen auch nur ein paar neue Stücke in die bereits vorhandenen, setzen. Die päbstliche und die Capelle der Peterskirche ausgenommen, nehmen alle übrigen Kirchen, selbst der Lateran und Santa-Maria-Maggiore, wo entweder gar keine Sänger, oder nur eine kleinere Anzahl gehalten werden, bei grossen Fest-, besonders an Heiligentagen ihre Zuflucht zu der päbstlichen, auch, an letztern, wo in der Peterskirche keine Musik ist, zu der dortigen Capelle, oder zu Privatsängern ihre Zuflucht. Letztere, von denen es eine bedeutende Anzahl giebt, heissen hier durchgängig *Professori*, weil ihre eigentliche Beschäftigung im Singen besteht.

An männlichen Stimmen, welche überhaupt durchaus gut, die meisten sogar vortrefflich sind, ist Überfluss; dagegen herrscht unter den Discant- und Altsängern, freilich nicht an der Zahl, sondern vielmehr an der Güte, ein hörbarer Mangel. Unter den acht diensthuenden Sopranisten der päbstlichen Capelle befindet sich nur ein einziger, welcher noch etwas Stimme hat. Dieses ist Ferri. Sein Organ, wenn es nicht heiser ist (welches freilich nur selten zutrifft), besitzt Dikke, Klarheit und Annehmlichkeit. Nach ihm zeichnet sich in derselben Marinucci aus; doch hat

auch seine Stimme, seit den vier Jahren meines hiesigen Aufenthalts, bedeutend verlohren. Don (Priester) Mariano Padroni, dessen ich schon öfterer gedacht habe, ist kein eigentliches Mitglied der päbstlichen Capelle mehr, sondern singt nur noch in derselben während des Advents und der Charwoche für einen jährlichen Gehalt von hundert und zwanzig Scudi. Obgleich das Allegrische Miserere sein Triumph ist und seine Stimme noch immer einen gewissen Schmelz besitzt; so lässt sich letztere doch in allen übrigen Productionen nichts anders, als eine Ruine betrachten. Die übrigen Sopransänger der päbstlichen Capelle, sind, mehr oder weniger, vier Jünglinge von siebzehn bis zwanzig Jahren ausgenommen, welche im hiesigen Waisenhause (*agli Orfanelli*) erzogen worden sind, aber zu keiner besonderen Erwartung für die Folge berechtigen. Nichts zeigt unwidersprechlicher von der Unnatur dieser Stimmen, als ihre frühere Hinfälligkeit: Männer singen, wie bekannt, nicht selten bis in das sechzigste Jahr, besonders bei regelmässiger Lebensart, ohne dass ihre Stimme eine andere Einbusse erleidet, als etwa an extensiver Kraft und Klang, selbst den Frauen bleibt die Stimme im gleichen Masse oft bis in's hohe Alter; dagegen werden in der Regel die Sopransänger schon im vierzigsten Jahre unbrauchbar, und wenn sie noch fortsingen, so ermächtigt sie einzig und allein die Kunst dazu, mit welcher sie über die Rudera ihres Organs zu gebiethen wissen. Den besten Sopransänger, wenn von Stärke, Fülle und

Frische der Stimme die Rede ist, besitzt die Capelle der Peterskirche. Er heisst Dobili, und dürfte, dem Ansehen nach, wol vierzig Jahre alt seyn. Er singt Alt. Ausser diesen eigentlichen, in den verschiedenen Kirchen Roms angestellten, Künstlern, giebt es, wie schon gesagt, eine Menge Privatsänger, welche nöthigenfalls in den Kirchenmusiken singen und dafür jedesmal bezahlt werden. Unter diesen zeichnen sich in diesem Augenblicke der Bariton Cartoni und der Tenorist Moroni aus. Ersterer soll, wie es heisst, schon früher in London, und hin und wieder auch in Deutschland, gesungen und dort ein bedeutendes Vermögen erworben haben. Sein gediegenes und im ganzen Umfange der Stimmen sich stets gleiches Organ würde noch schätzbarer werden, besässe dieser Sänger nicht die Unart, hin und wieder, und zwar nicht in einzelnen Tönen, sondern durch das ganze Gesangstück, unter dem Tone zu singen. In den Kirchen tritt er nur in den Compositionen des Capellmeisters Terziani, seines Freundes, und, sagt man, blos der Ehre wegen, auf; dagegen müssen ihn die Akademien (Privatconcerte) ziemlich theuer bezahlen. Moroni hat, meines Wissens, nie das Theater betreten, singt auch in den Kirchen nicht, sondern nur in Privatakademien für ebenfalls sehr bedeutende Honorare.

Bei allen den Sängern, welche zur Aushülfe in die verschiedenen Kirchen berufen werden, tritt der sonderbare Umstand ein, dass sie sämmt-

lich ohne Probe singen müssen. Letztere würde eine Vermehrung der Unkosten verursachen, welche die Kirchenvorsteher zu vermeiden suchen. Man begnügt sich, den Sängern ihre Stimmen ein paar Tage vorher in's Haus zu zu schicken. Dies ist hinreichend, um die Aufführung in einem Masse zu bewerkstelligen, welche, vernünftigerweise beurtheilt, nichts zu wünschen übrig lässt und bei weitem vollendeter ist, als man davon im übrigen Italien, besonders im Auslande, einen Begriff hat. Materielle Fehler fallen gar nicht vor, scheinen sogar unmöglich zu seyn. Welch ein vortreffliches Talent, welch innigst mit der Musik verschmolzene Künstlernaturen dazu gehören, fällt in die Augen. So geschieht es nicht selten, dass, wenn etwa ein Sänger nicht erscheint, ein anderer auf der Stelle seine Stimme übernimmt und diese, es mag Arie, Duett oder Terzett seyn, eben so gut ausführt, als hätte er sie zu Hause mit Musse durchgehen können. Dieses Improvisiren ist um so mehr zu bewundern, als selbst die kleinen Cadenzen, welche nothwendigerweise bei den Fermaten gemacht werden müssen, in concertirenden Stücken nicht selten so gelungen hervorkommen, dass man glauben sollte, sie wären vorher eingeübt worden. Ich weiss recht gut, dass es auch in Deutschland und Frankreich eine Menge Künstler giebt, welche vom Blatte zu singen verstehen. Aber, welch kunstverständiger Zuhörer wird hier nicht noch immer jenes geistige Schwanken und Herumtasten wahrnehmen, wodurch dem Vortrage solcher Leistungen alle Inspi-

ration, alle Lebendigkeit abgeht? Der improvisirte Gesang der hiesigen Künstler ist dagegen vollkommen freies, bewustvolles Schaffen, aus welchem alle jene Störungen, aus Unsicherheit entstehend, verschwinden. Freilich sind die vorzutragenden Stücke keine halsbrechende Seiltänzerkünste im Teufelsgeschmacke, aber dennoch mit allen den harmonischen und rhythmischen Schwierigkeiten versehen, welche ein Gesang zulässt, der Melodie und kein Todesgeröchel ist.

Neue Compositionen werden übrigens, wie schon gesagt, nur in den wenigsten Kirchen aufgeführt; die meisten behelfen sich mit älteren Arbeiten, für welche sie weder Honorare, noch Copialien, zu bezahlen haben. Wenn dieser Umstand von der einen Seite den Kirchentonsetzern keineswegs Aufmunterung gewährt; so erwächst daraus von der andern für den Musikfreund der Vortheil, dass er unter jenen älteren Stücken mitunter auf vortreffliche Arbeiten stösst, welche ihm sonst nie zu Ohren gekommen seyn würden. Ich besuche daher auch die kleineren Kirchen mit grösserem Vergnügen, als die grösseren und Cathedralkirchen (*Basiliche*), weil dort die Hoffnung, Compositionen der Vorzeit zu hören, wahrscheinlicher ist, als in diesen. Freilich pflegt hier die Ausführung weniger vollendet zu seyn, da von den beschränkten Mitteln dieser Kirchen, weder auf die Anzahl, noch auf die Virtuosität der Sänger, Rücksicht genommen werden kann. Dagegen entschädigen mich wenigstens nicht selten die Composi-

tionen, aus jener alten guten Zeit, „wo (um ein Bürgersches Wort im musikalischen Sinne zu nehmen) noch Keuschheit Sitte war.“ Und hier überzeuge ich mich mit jedem Tage mehr, wie überreich Italien, besonders aber Rom, an Compositionen aus der Palestrinaschen Nachzeit ist, an Compositionen, welchen, wenn sie gleich jener strengen, klassischen Formen, von den Heroen des ersten musikalischen Geschlechts erfunden und, als harmonischen Gebote in ihre Werke, wie in Erz, eingegraben, entbehren, dennoch der Stempel des Genies aufgedrückt ist, welches durch kein Einwürgen (man verzeihe mir die Gemeinheit des Ausdrucks, seiner ausdrucksvollen Bezeichnung wegen) materieller Regeln und mechanischer Formen erlangt wird. Ich sehe immer deutlicher, dass die Musik nur eine einzige wahre Heimath, Italien, hat, dass das, was andere Völker von Tonkunst besitzen, sich zu der Italiänischen verhält, wie Runkelrübenzucker zum Westindischen, und dass, weder in der physischen noch in der musikalischen Welt, ein paar Riesen noch kein Patagonien machen. Aus jenen Compositionen leuchtet durchaus ein so ungezwungener Ernst, eine so majestätische Ruhe hervor, dass man wohl sieht, sie haben nur von Geistern, mit musikalischer Hoheit und Majestät angethan, geschaffen werden können. Was ihren Genuss erschwert, oder gar vermindert, ist die Unkunde, in welcher man über deren Verfasser, also auch über die Epoche ihres Entstehens, schwebt. Anfangs habe ich es mich nicht

verdriessen lassen, auf das Chor zu gehen und die Sänger, oder den Capellmeister, um den Namen der Componisten zu befragen; aber abgerechnet, dass ich unter zwanzig Malen kaum einmal eine befriedigende Antwort erhielt, musste auch der Zwang, welchen sich die Befragten, um mir Rede zu stehen, anthun mussten, meinen Nachforschungen bald ein Ziel setzen. Denn, weder in Italien, noch Frankreich, wird der Fleiss begriffen, also auch nicht begünstigt, mit welchem der Deutsche Gelehrte literarische, überhaupt wissenschaftliche Nachforschungen anstellt; der Römer begreift nicht, wie sich andere um Dinge bekümmern können, auf welche er selbst keinen Werth legt. Besonders nachtheilig zeigt sich in der päbstlichen Capelle die Unbekanntschaft mit dem Namen des eben aufzuführenden Componisten; denn, das in jeder Messe zu singende, seit Jahrhunderten bestimmte Motett (und, wie ich jetzt erfahre, auch dies immer mehr) abgerechnet, dessen Componisten man durch Nachschlagen einiger, über die päbstliche Capelle geschriebenen Werke, mehr noch aber durch mündliche Nachfrage zu erforschen suchen muss, hängt die Wahl der übrigen zu singenden Stücke vom Capelldirector ab, und selbst den Sängern (wovon ich aus mehrfältiger Erfahrung überzeugt worden bin) ist nur höchst selten der Name der von ihnen gesungenen Compositionen bekannt, da nur wenige (um nicht zu sagen gar keiner) sich die Mühe nehmen, nach diesem auf dem Tittelblatte des Folianten, in welchem die Messen und Motetten ge-

schrieben stehen, zu forschen. Lobenswerth ist in dieser Hinsicht die Einrichtung der *Chiesa nuova*, wo, während der Oratorienzeit, in einem Zimmer der Vorhalle ein Zettel mit dem Titel des Oratoriums, und dem Namen des Componisten und des Dichters, in grossen, sehr leserlich geschriebenen Buchstaben, auf ein, an der Wand hängendes, Brett geheftet ist. Durch Einführung einer ähnlichen Sitte in der päbstlichen Capelle, welche der Heiligkeit des Orts keinen Abbruch thäte, erhielten die anwesenden Musikkenner Gelegenheit, einen bei weitem grösseren Nutzen aus den dortigen Aufführungen zu ziehen, als jetzt geschieht.

Ich habe oben gesagt, dass die Messen und Vespern in den hiesigen Hauptkirchen (*Basiliche*), ausser mit der Orgel, noch mit Contrabässen begleitet würden. Diese Sitte, welche auf den ersten Blick sonderbar scheinen möchte, bringt einen auffallenden, höchst wohlthätigen Effect hervor. Freilich gehört dazu, dass es so vortreffliche Instrumente sind, als es in Rom gibt. Man hat im Auslande keinen Begriff davon, was ein guter Contrabass, in der hiesigen höchst compacten, unzusammengesetzten Luft und von einem geübten Künstler gespielt, sagen will: er klingt wie ein schöner menschlicher Bass, aus ein paar Dutzend Kehlen zugleich ertönend. Die Zahl der Contrabässe richtet sich nach der Zahl der Sänger: in den grossen Vespern der Peterskirche werden sechs gespielt. Diese zu zwei Orgeln und sech-

zig bis siebenzig Singstimmen gerechnet, damit den Klang der letztern und die Virtuosität der Sänger in Anschlag gebracht, und es entsteht ein Resultat, durch welches alle grossen Musikaufführungen in Deutschland in Nichts aufgelösst werden. Freilich wohnt den Chören ein unheilbringendes Übel inne, ohne welches der Vortrag derselben zur Vollkommenheit gesteigert werden würde: die Discantstimmen sind durchaus zu schwach. Den Grund davon habe ich bereits oben angegeben. Bei Arien, Duetten und Terzetten, überhaupt bei Solostellen, accompagnirt die Orgel nur mit einem Register und die Bässe streichen schwächer. Diese Begleitung, im weiten Raume der Kirchen sich, so zu sagen, alles Irdischen entledigend, nimmt einen Charakter von fast sphärischem Klange an, der sich nicht wohl beschreiben lässt. *)

---

*) Wir freuen uns, der allerdings grossen Anzahl derjenigen Leser, welche die bisherigen Aufsätze des Herrn Verfassers des obigen Artikels in unsern Blättern immer mit Vergnügen gelesen hatten, die auch uns angenehme Nachricht zu ertheilen, dass, wie die im Intelligenzblatt Nr. 32 enthaltene Anzeige unserer ehrenwerthen Verlaghandlung bezeugt, dieselbe sich über die, zwischen ihr und dem besagten Hrn. Verfasser vorgefallen gewesenen Irrungen, mit demselben neuerlichst verständigt, und uns dadurch in den Stand gesetzt hat, künftig wieder öfter Beiträge seiner immer interessanten Feder liefern zu können.

Die Rd. der Cäcilia.

On the Resonances or reciprocated vibrations of columns of air; bi Mr. *C. Wheatstone.*

Angezeigt von *E. H. Weber* und *Gfr. Weber.*

Diese vor Kurzem erschienene kleine Schrift enthält, auf wenigen Blattseiten, manche recht interessante Darstellungen und Aufschlüsse aus dem Gebiete der Lehre vom resonirenden Erklingen der, in Röhren und andern Höhlungen enthaltenen Luftsäulen, und dabei gelegenheitlich eine sehr interessante Nachricht von einem, auf der Insel Java gebräuchlichen Instrumente, in welchem man das Mitklingen solcher Luftsäulen zu praktischem Gebrauche benutzt findet.

Ohne einen vollständigen Auszug des an sich schon kurzen Schriftchens liefern zu wollen, will ich mich begnügen, nur einiges Einzelne daraus auszuheben, im Übrigen aber demnächst diejenigen Bemerkungen mitzutheilen, welche ein, ohne Vergleich competenterer Kenner, Herr Prof. *E. H. Weber*, mir zugleich mit dem Schriftchen selbst, zur Bekanntmachung eingesendet hat.

Herr Wheatstone, nachdem er im Eingange die allgemeinen Grundsätze der Resonanz in Erinnerung gebracht, erwähnt sodann, dass, wenn man einen Arm einer tönenden Stimmgabel dem Mundloche einer Flöte nähert, deren Seitenöffnungen in der Art verschlossen sind, dass sie denselben Ton, wie die Stimmgabel, geben, der kaum hörbare Ton der Gabel, durch das Mitklingen der in der Röhre der Flöte enthaltenen Luftsäule, bedeutend verstärkt wird (wobei nur zu bemerken ist, dass, da beim Anblasen der Flöte mit dem Munde das Überdecken des Mundloches mit den Lippen den Ton des Instrumentes merklich erniedert, dieser Umstand bei dem Experimente compensirt werden muss.)

Auf ähnliche Weise wie die hohle Röhre der Flöte, wirkt auch die Höhlung des menschlichen Mundes.

Auch Töne von Saiteninstrumenten können auf solche Weise durch das Mitklingen einer entsprechenden Luftsäule verstärkt werden, — und von zwei nahe bei einander gehaltenen Flöten, deren eine angeblasen wird, tönt die in der anderen enthaltene Luftsäule merklich mit, sofern auf derselben der entsprechende Ton gegriffen wird.

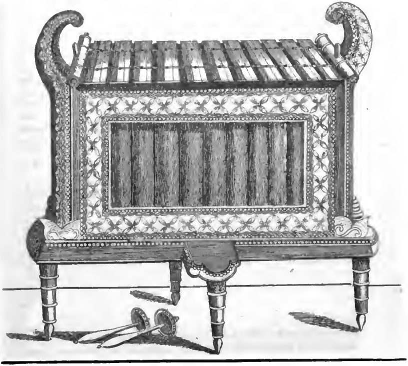
Auch die Aliquottöne einer Luftsäule können auf solche Weise zur Ansprache gebracht werden; z. B. die Aliquottöne einer leeren Flasche, deren Mündung man einer klingenden Stimmgabel nähert. —

Es ist bekannt, was der sogenannte *Terzo suono* ist, und wie er durch die zusammenfallenden Schwingungen

zweier höheren Töne entsteht. Ferner ist bekannt, wie dieser merkwürdige Ton mehrfach in der praktischen Musik benutzt wird, z. B. zum Stimmen. Wenn man auf einer Orgel eine reine grosse Terz anschlägt, so ist dieser *Terzo suono* zwei Octaven unter dem tieferen Tone. Wenn der tiefere Ton der Terz etwas höher gestimmt wird, so dass er sich dem höheren Tone der Terz etwas nähert, so sinkt der *Terzo suono* herab, und zwar um das vierfache von dem, um was jener Ton steigt. Endlich ist auch bekannt, was für wichtige Folgerungen aus diesem *Terzo suono* in der Theorie gemacht worden sind. In allen diesen Beziehungen wäre es höchst interessant und nützlich gewesen, diesen *Terzo suono* allein durch die Resonanz einer passenden Luftsäule laut ertönen zu lassen, während die beiden höheren ihn constituirenden Töne unverstärkt so schwach wären, dass sie kaum gehört würden. Herr *W.* hat die Verstärkung des *Terzo suono* mehrfach versucht; aber vergeblich. Er glaubt, der Versuch würde vielleicht gelingen, wenn man statt der mitklingenden Luftsäule die in einem unregelmässig gestalteten Gefässe eingeschlossene Luft nähme.

Merkwürdig ist insbesondere, dass auf Java ein Instrument, *The Gender* genannt, und in der Beilage abgebildet, gebräuchlich ist, wo das Mitklingen von Luftsäulen wirklich praktisch benutzt wird, um den Ton erklingender Metallplatten zu verstärken, oder vielmehr ihn erst hörbar zu machen. Die Platten (eilf an der Zahl, eine diatonische Tonreihe von zwei Octaven, jedoch mit Auslassung der vierten und siebenten Leiterstufe, bildend), schwingen mit zwei Knotenlinien und sind waagerecht an zwei Schnüren aufgehängt, welche durch zwei durch die Knotenlinien der Platten laufende Höhlungen laufen. Unter jeder Platte *) ist eine aufrechtstehende Bambusröhre angebracht, welche eine angemessene Luftsäule einschliesst. Wird die Öffnung der Bambusröhre mit einem Stückchen Pappe bedeckt und die entsprechende Platte angeschlagen, so vernimmt man blos mehre durch die Schwingung der Aliquoten der Platten erzeugte Aliquottöne, wogegen, wenn die Mündung der Röhre unbedeckt gelassen wird, ein, der in der Höhlung der Röhre enthaltenen Luftsäule entsprechender, voller, tiefer Ton vernommen wird.

*) Auf der beiliegenden, der englischen Originalzeichnung genau nachgebildeten Zeichnung, sind die Röhren nicht überall genau unter die Platten gezeichnet, welches, wie auch Herr Prof. Weber nachstehend bemerkt, sichtbarlich nur einer Ungenauigkeit des englischen Zeichners beizumessen ist.



Auch bei mehren andern asiatischen Tonwerkzeugen erscheinen eben dieselben Principien in Anwendung gebracht.

Weiterhin fügt der Verfasser noch verschiedene Beobachtungen und Erklärungen über das Erzeugen von Tönen durch Resonanz hinzu, und insbesondere Erklärungen über die Tonerzeugung auf der Aura (Maultrommel), welche mit den von mir, in der Cäcilia (Band 4, H. 13. S. 51 u. folg.) gegebenen im Wesentlichen darin übereinkommen, dass auch Herr W. die Töne der Maultrommel nicht als durch Schwingungen der Stahlzunge in Aliquottheilen, sondern (gerade so, wie ich schon am angef. Orte, S. 53 fg. gethan, und diese Ansicht namentlich in der Anmerk. S. 55 u. 56 begründet habe,) als eigene in der Mundhöhle erzeugt werdende Töne und als Wirkung der Schwingung des in der Mundhöhle enthaltenen, durch das Schwingen der Stahlzunge nicht in Aliquottheilen, sondern in ihrer ganzen Länge, zu resonirendem Mitklingen angeregten Luftmasse, ansieht; wobei er jedoch darin wenigstens zu irren scheint, dass er, als Töne einer Maultrommel, deren Grundton z. B. *C* ist, folgende Tonreihe angiebt:

C, c, g, $\overline{c}$, $\overline{e}$, $\overline{g}$, $\overline{b}$, $\overline{\overline{c}}$, $\overline{\overline{d}}$, $\overline{\overline{e}}$, $\overline{\overline{f}}$, $\overline{\overline{g}}$, $\overline{\overline{a}}$, $\overline{\overline{b}}$, $\overline{\overline{h}}$, $\overline{\overline{\overline{e}}}$, etc. $\overline{\overline{\overline{\overline{c}}}}$;

welchen Irrthum die, am angef. Orte, S. 52—55, erwähnte Erfahrung genugsam nachweiset, namentlich die Erfahrung, dass allerdings schon die Terz oder Decime des Grundtons vollkommen gut und leicht ansprechen, und also keineswegs erst die Octave und dann deren Quinte u. s. w., und also keineswegs nur die der natürlichen Zahlenreihe 1, 2, 3 u. s. w. entsprechenden Töne; worüber sich jeder, durch den ersten besten Versuch, leicht überzeugen kann.

Gfr. Weber.

Was das unter dem Namen the Gender beschriebene Instrument angeht, so ist es interessant, dass man in Java, ohne die Lage der Schwingungsknoten an einem angeschlagenen Stabe aus des Theorie zu kennen (wie das bei Chladni der Fall war), dennoch auf die richtige Befestigung der Klangstäbe gekommen ist.

In der Abbildung des Instrumentes sollten übrigens die Röhren ohne Zweifel senkrecht unter den Metallplatten stehen, deren Töne sie verstärken sollen. Gewiss

hat der Zeichner, der den Zweck der Röhren nicht kannte, untreu gezeichnet.

Die nämliche Einrichtung würde übrigens dem Chladnischen Clavicylinder und Euphone eine Fülle und Stärke verschaffen, die den Werth und die Brauchbarkeit dieser Instrumente sehr erhöhen muss. Für jeden Klangstab müsste eine Flasche oder Röhre, deren Luft den nämlichen Ton als der Klangstab giebt, angebracht werden.

Was die in der Wheatstoneschen Schrift (S. 10—11) erwähnten Pulsationen zweier nicht vollkommen unisonen Töne angeht (*periodical alternations in the intensity of sound, this effect is called beating*), so entstehen dieselben auf dieselbe Weise, als der sogenannte dritte (Tartinische) Ton bei dem periodischen Zusammenfallen der Schwingungen zweier Töne, die in einem bestimmten harmonischen Verhältnisse stehen.

Mein Bruder und ich haben sie schon längst an zwei Saiten, welche auf dem Monochorde neben einander aufgespannt waren, und fast denselben Ton gaben, so wie auch an einer Saite und einer gleichzeitig, ziemlich denselben Ton gebenden Stimmgabel, beobachtet. Man nennt diese periodischen Verstärkungen des Tones zweier Körper, die in einer gleichen Zeit nicht ganz genau dieselbe Zahl von Schwingungen hervorbringen und neben einander tönen, Schwebungen. Wenn 2 tönende Körper in einer gegebenen Zeit genau dieselbe Anzahl von Schwingungen hervorbringen, so können keine Schwebungen entstehen, weil die Schwingungen beider immer auf dieselbe Weise zusammenfallen. Allein wenn der eine Körper 100 Schwingungen macht, während der andere 101 Schwingungen hervorbringt: so findet ein ähnlicher Wechsel statt, als in dem Schlagen der Pendel zweier Pendeluhren, die ziemlich, aber nicht genau, in demselben Tacte schlagen. Nämlich nur so oft 100 Schwingungen des einen Körpers und 101 Schwingungen des

andern vollendet sind, fallen die Schwingungen beider Körper so zusammen, dass sie zugleich anfangen oder aufhören. *Saveur*, ein berühmter Französischer Akustiker des vorigen Jahrhunderts, benutzte diese Schwebungen, die absolute Zahl der Schwingungen während 1 Secunde für jeden Ton zu bestimmen.

Diese Schwebungen sind gewiss schon von vielen Musikern und Akustikern bemerkt worden. Man nimmt sie an jedem Pianoforte wahr. Denn die 3 Saiten eines Tons, oder noch besser die 2 Saiten eines Tones, sind selten so vollkommen gestimmt, dass nicht Schwebungen entstehen sollten.

Wichtiger ist daher die Anwendung, welche wir von diesen Schwebungen zur Vervollkommnung der Akustik gemacht haben. Sie haben unserm Ohre die Dienste geleistet, welche der Nonius dem Auge des messenden Physikers oder Astronomen leistet. Wenn man nämlich einen kleinen Maasstab an einem 2ten Maasstabe verschieben kann, beide Maasstäbe aber so in kleinere Theile getheilt sind, dass 10 Theilungsstriche des verschiebbaren Maasstabes genau denselben Raum einnehmen als 9 Theilungsstriche an dem 2ten Maasstabe, an welchem jener hin und her geschoben wird, so kann man, mittelst dieser Vorrichtung, die Länge eines Körpers bis auf $\frac{1}{10}$ der Theile, in die der Maasstab getheilt ist, genau messen. Denn man sieht sehr genau, welcher Theilungsstrich des Nonius mit einem bestimmten Theilungsstrich des 2ten Maasstabes eine grade Linie bildet oder zusammenfällt. Was hier die periodisch zusammenfallenden oder nicht zusammenfallenden Theilungsstriche zweier Maasstäbe leisten, deren Eintheilung um Wenig verschieden ist, das leisten uns die periodisch zusammenfallenden Schwingungen zweier Körper. Mein Bruder hat, durch eine Reihe mühsamer Versuche, durch Experimente die Uebereinstimmung der Formeln, nach welchen man die Zahl der Schwingungen jeder bestimmten Saite berechnen kann, mit der

Erfahrung geprüft. Er nahm zu diesem Zwecke verschiedene Saiten von verschiedenen Metallen, von verschiedener Länge und von verschiedener Dicke, spannte sie aber nach den Vorschriften der mathematischen Formel durch solche Gewichte, dass alle diese verschiedenen Saiten den nämlichen Ton erwarten liessen. Die Erfahrung zeigte dann, dass der Ton nach dem Gehöre wirklich der war, den man erwarten musste. Aber die Schwebungen die man vernimmt, erlaubten ihm in der Prüfung viel weiter zu gehen.

Denn ich will den Fall setzen: 2 Saiten die in einer Secunde 1000 ganze (sogenannte Doppel-) Schwingungen hervorbringen, veranlassen in derselben Zeit 5 Schwebungen: so müsste man schliessen, dass die eine Saite auf 200 Schwingungen 1 Schwingung mehr vollbringe. Auf dieselbe Weise haben wir gemessen, wie weit die Feinheit des Gehörs mancher Menschen geht, indem wir 2 gleichstarke und gleichlange Saiten von demselben Metalle aufhiengen und die Gewichte, durch die die Saiten gespannt wurden und welche anfangs die nämlichen waren, so bei der einen Saite erst vermehrten und hierauf verminderten, dass ein musikalisch gebildetes Ohr zu bemerken anfing, dass der Ton der einen Saite etwas höher oder tiefer wäre als der der andern Saite. Die Schwebungen, die beide Saiten verursachten, liessen uns nun die Zahl der Schwingungen finden, welche das menschliche Ohr nicht zu unterscheiden vermag. Das Ausführliche hierüber soll zu einer andern Zeit mitgetheilt werden.

E. H. Weber.

Recensionen.

Sinfonie, mit Schlusschor über Schillers Ode: „An die Freude," für grosses Orchester, 4 Solo- und 4 Chor-Stimmen, componirt von *Ludwig van Beethoven*. 125tes Werk.

Mainz und Paris: bei B. Schott's Söhnen. — Antwerpen bei A. Schott.

Zwei Recensionen.

Erste Recension.
Von Professor *Fröhlich.*

Wir haben hier ein Werk vor uns, verfertiget von einem der grössten Künstler, die je lebten, in der letzten Periode seines an grossen Leistungen reichen und ruhmgekrönten Wirkens; ein Werk, worauf er seine ganze Kraft verwendete, und worin er das Höchste seines Kunstvermögens zu entfalten sich bestrebte. Ein solches Erzeugniss nimmt unsere ganze Aufmerksamkeit in Anspruch; und je weniger übereinstimmend, ja man darf sagen, je weniger günstig bisher die Urtheile über dasselbe waren, desto mehr Aufforderung ist vorhanden, die Frage zu beantworten: Sollte Beethoven, dieser ausserordentliche Geist, welchem die Musik in der neuesten Zeit — besonders die Instrumentalmusik — ihren grössten Aufschwung, ja eine ganz neue Richtung verdankt, sollte dieses ausgezeichnete Genie, nachdem es eine Menge unübertreffbarer Kunstwerke in jeder Art geliefert, in seinen letzten Lebensjahren soweit von der wahren Anschauung der Kunst sich verirrt haben, dass gerade sein letztes grosses Werk dieser Art, worin er das Höchste zu leisten beabsichtigte, ein unzusammenhängendes, barockes und schwülstiges Product ward, in den einzelnen Theilen wohl eine ungemeine Geisteskraft und die geübte Hand eines erfahrenen Ton-

setzers beurkundend, aber sonst im Ganzen Nichtssagend? Denn diess waren die Aeusserungen, die der Ref. von vielen, durch musikalische Kenntniss bewährten Männern hörte. Und fand man auch in öffentlichen Schriften Beurtheilungen desselben, so waren die meisten von der Art, dass sie wohl die im Ganzen bemerkbare geniale Richtung anerkannten, ohne aber diese in ihrem eigenthümlichen Ergusse bey der Bildung des Ganzen und Einzelnen darzulegen: ja man konnte nicht undeutlich bemerken, wie sie, nur zurückgehalten durch Ehrfurcht gegen den berühmten Mann, ihre Unzufriedenheit mit der Bearbeitung im Ganzen auszusprechen nicht wagten. Und der Ref. gesteht, bey der ersten Durchsicht des Werkes wenig günstiger für dasselbe gestimmt gewesen zu seyn. Er liess es dann von einem stark besetzten Orchester aufführen; aber auch da wollte sich zuerst kein ästhetisches Ganzes bilden. Er studirte nun jede einzelne Stelle so lange ein, bis der ganze Charakter und das in ihr liegende eigenthümliche Seelenbild heraustrat. In je tieferen Umrissen der grosse Meister jede einzelne Partie gezeichnet und durch glutreiches Kolorit lebensvoll dargestellt hat; je effektvoller diese durch den in ihnen liegenden starken Kontrast sich hervorhoben; je mehr durch fortgesetztes fleissiges Einstudiren die einzelnen Bilder zu einem Ganzen in der Anschauung sich verbanden: desto deutlicher ward ihm, dass Beethoven hier keine Sinfonie gewöhnlicher Art habe schreiben wollen, — was der Ref. später in No. 1 der allgem. musik. Zeitung v. J. 1828 las — dass er etwas Ausserordentliches, durchaus Neues beabsichtigte.

Bekannt mit der eigenen Ton-Dichtungsweise Beethovens, der, sowie in der äussern Natur und ihrem grossartigen Erscheinungen, eben so in der Welt der Ideen, ja sogar in grossen politischen Ereignissen, Anregung und Erschwung zu seinen herrlichen Erzeugnissen fand; den — wie ein Biograph von ihm sagt — bald eine glänzende That, bald ein Gedicht, das er las, begeisterte; beachtend den vom Singchor ausgesprochenen, und den Sinn des

Ganzen näher andeutenden Text des Gedichtes: „An die Freude“, das mit seinen grossartigen Gedanken den Meister besonders angesprochen haben musste, kam er endlich auf die Idee, welche ihm bey Verfertigung dieser Sinfonie höchstwahrscheinlich vorschwebte, wie es die noch folgende genaue Entwickelung zeigen wird. Mit diesen verglich er nun die Bearbeitung im Ganzen und Einzelnen, bis zu den kleinsten Partieen herab, — und das genialste Werk lag vor ihm, das je in dieser Art geschrieben ward. Die Sinfonie hatte den höchsten Punkt erstiegen, und eine neue Sphäre der herrlichsten Schöpfungen war errungen, in welcher die zwey Lieblingsschwestern, Poesie und Musik, zu den schönsten Gebilden sich verbinden konnten, ohne sich gegenseitig zu beengen. Dabey ward es auch dem Ref. klar, wie Beethoven, durch seinen Genius zum Suchen und Erobern neuer Ansichten gedrungen, zu dieser Idee kam; wie es aus der folgenden kurzen Bildungsgeschichte der Sinfonie sich ergeben wird.

Als bekannt wird hier vorausgesetzt, wie die Sinfonie, vor Haydn entweder in steifer kontrapunktischer Form sich bewegend, oder im Allgemeinen wenig sagende Ideen entwickelnd, durch Haydn's Genius zur Würde eines wahren rednerischen Kunstgebildes erhoben ward. Mit ihm trat sein grosser Zeitgenosse, Mozart, in die Schranken. Überbietend jenen an Erschwung der gesammten geistigen und gemüthlichen Kraft, damit den feinsten Geschmack verbindend, unterstützt durch ausgezeichnete Kenntniss in der Benutzung der Instrumente zu den reichsten und trefflichsten Effekten, brachte er die Sinfonie auf einen Punkt, welcher auf dieser Seite kaum überboten werden konnte. Beethoven lieferte zwar auch in dieser Richtung höchst Interessantes, was dem Besten jener Meister nicht nachstand, wie er es z. B. durch seine Sinfonie in *C*-dur bewies; allein das konnte dem Drange seines Geistes nicht genügen — dieser wollte eine neue Bahn, auf der er sich mit seiner eigenthümlichen Kraft und Fülle ergiessen konnte.

Von der Natur mit einer ungemeinen Kraft der Phantasie beglückt, die sich schon in seinen ersten Werken angekündet hatte, welche er in seinem eilften Jahre schrieb; Herr aller Kunstmittel, wie wenig andere Tonsetzer; bekannt mit allem Grossen, was, vorzüglich im Felde der Instrumentalmusik, bis auf ihn geleistet worden war, konnte ihm diess nicht schwer fallen. Und schon in seiner Sinfonie aus *D*-dur erblicken wir, bey aller Regelmässigkeit thematischer Bearbeitung, eine Neuheit an Ideen, einen Schwung und kühnen Flug der Phantasie, eine Benutzung aller Instrumente zu den eingreifendsten, wahrsten Wirkungen, wie dies, auf gleiche Weise, in dieser Richtung, in keinem früheren Werke zu finden war. Nun war der Weg betreten; und man muss staunen, mit welcher Kraft sein Genius immer neue, an Trefflichkeit sich überbietende Schöpfungen hervorzauberte. Die fortgesetzte Übung im freyen Phantasiren und meisterhaften, oft stundenlangen Durchführen irgend eines Thema, wobey sein Geist sich immer in neue Regionen verlor, im drängenden Ergusse nicht geahnete Standpunkte und Ansichten eroberte, diess hatte ihn nicht allein von seiner ungemeinen Schöpferkraft überzeugt, sondern ihm auch das Vermögen und die Gewandtheit verliehen, jede Stimmung seines Gemüthes zu einem vollendeten Seelengemälde ausbilden zu können. So hatte er es nun dahin gebracht, dass er jede Idee, was Leid und Freude in ihm erregte, ja den Eindruck jedes wichtigen Ereignisses in seinem Leben auf ihn, sowie was sich ihm als Grundsatz daraus entwickelte, und in seinem beweglichen Gemüthe zum bestimmten Gefühlsbilde sich verkörpert hatte, als Stoff zu seinen Werken benutzen und so die festgezeichnete musikalische Rede zum freyesten poetischen Gebilde erheben konnte: wie es nur die Musik zu geben vermag, die im überirdischen Aether lebt, zu ihrem Material das geistigste Element der Körperwelt benutzt und zum Quell ihrer unendlichen Schöpfungen das menschliche Gemüth hat, wor-

inn sich eben Irdisches und Überirdisches wunderbar vermählt.

Anmerk. Recht gut sagt daher Beethovens Biograph, Schlosser, bey der Zergliederung der verschiedenen Perioden, in welche er seine Leistungen eintheilt, S. 83 und 84: „Die fünfte Sinfonie meldet nachdrucksvoll Beethoven's Ankunft bey der dritten Periode; ja in ihrer Verbindung von erinnernden und weissagenden Tönen stellt sie die innere Geschichte des Künstlers dar. Sie beginnt mit einem feurigen Allegro, welches durch ahnungsreichen Ernst den Grundton eines kräftigen Lebens anschlägt; die wehmüthige Trauer des darauf folgenden *Andante* wird geschoben durch einen Blick voll Hoffnung in die Unendlichkeit; im nächsten *Allegro* hört man den hereinbrechenden Sturm des Schicksals, bis mit dem Eintritte des *Finale* jeder irdische Druck abfällt und der siegende Geist sich aufschwingt in den sonnenklaren Aether ewiger Freyheit. Man vergleiche damit, was E. T. A. Hoffmann im 1ten Th. seiner Phantasiestücke S. 74 u. d. f. sagt.

Und so ist es leicht zu erklären, wie Beethoven zu der Idee seiner herrlichen Pastoral- und heroischen Sinfonie kam; wie er auf den Gedanken verfiel, allgemeine Ideen in musikalischen Werken zu versinnlichen, das Urgeistige zu verkörpern; — vielleicht durch irgend einen Dichter oder ein geistvolles Werk auf die Anschauung des Zusammenhanges geführt, in welchem die Gesetze des Welt-Ganzen und die nach diesen hervortretenden grossen Erscheinungen mit den freyen Gebilden des Menschengeistes stehen: — welches darstellen zu können, eben der Kunst ihre höchste Stufe anweiset, jene Verkünderin der göttlichen Geheimnisse zu seyn, wie diess die Alten schon erkannten und aussprachen. Ja Beethoven soll sich selbst geäussert haben, dass jedem seiner Werke eine psychische Idee zu Grunde liege; und mit Recht bedauert man, dass man diese und die geistige Anregung nicht kennt, welche ihn zur Dichtung seiner zahlreichen Compositionen jedesmal bestimmt hatte.

In keinem Werke aber möchte diess so deutlich vorliegen, als in der zu erörternden Sinfonie. Vielleicht war nicht einmal hier eine äussere Anregung erforder-

lich; die Erfahrung in seinem eigenen Leben konnte ihm die Idee und die Art der Ausführung darbieten, so dass man dieses Werk die musikalisch-geschriebene Autobiographie Beethoven's nennen könnte.

Ausgerüstet mit ausserordentlicher Kraft des Geistes und Gemüthes; im grossen Grade reizbar und empfänglich für alle Eindrücke; voll feurigen Dranges, Grosses zu wirken, das Bessere zu fördern; geadelt durch einen Willen, der alles Gemeine, Unwürdige verachtete und verabscheute; edlen Stolz in seinem kraftvollen und dabey so weichen Gemüthe nährend, das die Würde der Kunst und eines ihr geweihten Lebens zu tief empfand, als dass es sich schnöden Gewinnes, oder einer andern unwürdigen Ursache wegen hätte verläugnen, oder dem gemeinen Weltsinne fröhnen sollen; in dem Menschen der Menschheit edles Gebilde, Aufrichtigkeit, Herzlichkeit, kurz die Richtung zum Guten suchend; unbekümmert um die verschiedenen Formen und Verhältnisse, welchen die meisten Menschen ihr besseres Selbst opfern, ja diese gewissermassen vernachlässigend, musste Beethoven, unter Menschen lebend, nur zu oft in seinem Innern sich gekränkt fühlen, nur zu oft seine Sehnsucht, Ruhe und Beglückung zu finden, getäuscht sehen. Dazu kam noch die zunehmende Taubheit, welche ihn immer mehr von den Menschen entfernte; manche vermeintliche, mitunter auch manche gegründete Kränkung, nicht gehörige Beachtung seiner Werke u. s. w., kurz, so Vieles, was seines Lebens Sonnenschein trübte. So hier vergebens die Quelle dessen suchend, was sein Herz ersehnte, fand er diese in seinem religiösen Gemüthe, das mit Ergebung, aber voll Muth und Kraft, die vorgezeichnete Bahn verfolgte; in seinem Herzen, das in edler Liebe für alles Bessere glühte, und, gleich der erwärmenden Sonne, so gerne, selbst bei den grössten Opfern, Hilfe spendete; besonders in dem eigenen Gefühle, womit er die Natur — seinen Zufluchtsort aus den Bedrängnissen des Lebens, die reiche Quelle seiner künstlerischen Anregungen — verstehen, ihren hohen Zweck der Beglückung aller Ge-

schöpfe, das harmonische Zusammenwirken aller Gebilde durch die Alles leitende Kraft der Freude kennen lernte. — Was sich ihm im eigenen Busen erschloss, konnte nun leicht zu einer allgemeinen Jdee sich erweitern; besonders wenn wir annehmen, dass Schillers herrliches Gedicht — dessen vorzüglicher Eindruck auf seine Seele durch die Bearbeitung in dieser Sinfonie klar vorliegt — ihm, wo nicht Aufschwung, doch mehr oder weniger Anregung und Leitung gegeben habe. Daher die dieser Sinfonie höchstwahrscheinlich zu Grunde liegende Idee:

Voll Kraft und Muth, mit mächtigen Sehnen nach einem hohen Ziele, von dessen Erreichung er Befriedigung und Beglückung erwartet, tritt der Mensch in das Leben. Hingegeben den mannichfaltigen Eindrücken dieses, bald im harten Kampfe gegen drängende Gewalten, die ihn oft mit Macht ergreifen und mit sich fortreissen, bald durch die sanftesten, innigsten Gefühle eingewiegt, oft den Saum flüchtiger Freude küssend und sich selig träumend, erringt er doch nie wahre Ruhe und Beglückung, immer wird sein Herz von trüben, unbefriedigten Empfindungen, von der Sehnsucht und des Schmerzes mannichfaltigen Gefühlen gepresst, wenn er nicht den Quell wahrer Freude, dieses Götterfunkens, findet. Sie ist das Triebrad im Natur- wie im Geisterreiche; sie verbindet alle Menschen, so wie alle Geschöpfe; verleihet Muth und Kraft beim Fortschreiten auf der angewiesenen Bahn des Lebens; erhebt und erschwingt unsere Gefühle, dass sie nach dem Beispiele des allbeglückenden Schöpfers nur in Liebe glühen; und nähert uns dadurch dem Allvater, der über Sternen thront. Oder wollen wir es noch allgemeiner ausdrücken: Unruhe und Nacht umdüstern das Leben, wo nicht der Quell wahrer Freude fliesst; und die grösste Kraft und das zarteste Gemüth — sie bringen keine wahre Frucht, werden sie nicht durch jenen Quell beseelt: jene zerstiebt sich, dieses verschmilzt spurlos — blüht ohne befruchtenden Samen.

Erste Abtheilung.

Und die herrliche Anschaunng einer solchen, mit der grössten geistigen und gemüthlichen Kraft ausgerüsteten, nach des Lebens höchstem Ziele ringenden Seele, die endlich, nach langen Kämpfen, unbefriedigt auf jedem anderen Wege, dieses ersehnte Ziel in der reinen Freude belebendem Quell findet, entwickelt diese tief gedachte und noch tiefer empfundene Sinfonie. Daher die Wahl der Grundtonart *D*. — Und so wie sich die ganze Sinfonie, der Idee gemäss, in die zwei Theile zerlegt: Streben, Suchen — und Erringen des Erstrebten, ebenso bewegt sich dieselbe in der ersten Hälfte meistens in *d*-moll und den damit verwandten Tonarten, während in der zweiten Hälfte das prächtige und freudevollere *D*-dur vorherrscht.

Anmerk. So verwickelt dieses Werk daher beim ersten Durchblicke erscheint, so einfach ist seine Anlage und die Art der Gestaltung der Idee. Diese hat sehr viele Aehnlichkeit mit der Bearbeitung des Mahlmannischen Gedichtes: Saul und David. Die Idee des Dichters ist hier: Nur in reiner Seele, in einem kindlichen Gemüthe kann wahre Beglückung thronen. Diese Idee lässt der Dichter dadurch hervortreten, dass er den, durch alle Weltherrlichkeit beglückten und doch, weil es ihm an Ruhe des Herzens mangelt, unglücklichen Saul uns vorführt; im scharfen Kontraste dagegen David erscheinen lässt, den armen Hirtenknaben, glücklich, blos durch sein reines, kindliches, in Gott lebendes Gemüth. Und die richtige Auffassung der Idee des Dichters beim Leser wird keinem Zweifel unterliegen. Auf dieselbe einfache Weise hat auch Beethoven, wie schon gesagt, sein Werk angelegt und bearbeitet: Bei allem Ringen und Suchen Unbefriedigtseyn — erster Theil —; wo der Freude beseligender Quell gefunden ist, Beglückung, dadurch würdige und mächtige Anregung der Kraft zum muthvollen Laufe in einem edlen Leben — zweiter Theil. —

Daher beginnt auch die Sinfonie mit dem Quinten-Accord, der, bey dem Mangel der Terz, soviel Unbestimmtes bezeichnet, der Sehnsucht wehmüthige Gefühle andeutend, die leise im Herzen sich regen; und sowie diese an Wärme sich steigern, wird auch die Darstellung immer drängender, bis sich im 17ten Takte und den fol-

genden ein Gemüth ankündiget, voll Kraft und Muth, fähig des Grössten, gewachsen jedem Kampfe des Lebens. Daher der Unisonus mit seinem grossartigen Charakter, aussprechend die schwungvolle Idee, welche, sowohl im Ganzen als mit ihren einzelnen Neben-Ideen und rhythmischen Einschnitten, gleichsam den Lichtpunkt des Ganzen bildet — als Form des jedem Hindernisse entgegentretenden Lebensmuthes; — während die erste Idee, womit die Sinfonie beginnt, in der Ausarbeitung trefflich zur Bezeichnung der zartesten, wehmüthigsten, drangvollsten Gefühle benutzt ist. — Hat uns der Unisonus mit dem folgenden mächtigen, so tief eingreifenden Accenten das Bild einer ungemein kräftigen Seele vorgeführt; so entwickeln uns die eingemischten weichen Stellen, im 28ten — 30ten Takte, der edlen Brust milde Gefühle, die sehnsüchtig einem schönen Ziele entgegenstrebt. Neu drängt sich die Kraft hervor. Doch sie verliert sich bald wieder in sanfte, wehmüthige Stimmung: bis in dem Unisonus in *B* ein Erschwung von noch grösserer Energie der hochherzigen Brust majestätisches Bild entwickelt, und des Gemüthes gewaltiger Drang in dem feurigen Gedanken sich kund gibt, die, durch wirkungsvolle Nachahmung in den einzelnen Stimmenmassen gehoben, durch die eingemischten kräftigen Accente und effektreichen Modulationen einen gewaltigen Eindruck hervorbringen, zugleich wie der feierliche Eingang einer Rede, die Seele auf die folgende Entwickelung spannend. Und diese ist auch, der oben erörterten Idee gemäss, mit einer Meisterschaft gegeben, wie wir sie n u r von einem B e e t h o v e n erwarten können, mit einer Genialität, die nur s e i n Eigenthum war. Man denke sich die schwierige Aufgabe: Schilderung einer ungemein kräftigen Natur, die bald im mächtigsten Andrange, bald in den schmelzendsten Empfindungen, i m m e r strebend, n i e befriediget, doch so i n t e r e s s a n t, dargestellt werden musste, dass unser Geist und Herz nicht allein thätig beschäftiget, sondern auch g e f e s s e l t worden; die in der musikalischen Bearbeitung dadurch nothwendige, i m m e r a b s p r i n g e n d e

Entwickelung, die doch keine Verwirrung in den Ideen mit sich führen durfte, welche im Gegentheile die Haupt- und Nebenideen in künstlerischer Einheit verbinden musste, wie es auch der Meister that! — Mit diesen Rücksichten studire man dieses Werk und die Art, wie uns das grosse Gemüth vorgeführt wird, bald in der anstrebenden, unbesiegbaren Heldenstärke, bald im Ergusse der weichsten, sehnsüchtigsten Gefühle; hier in zarter Freude süssen Empfindungen; dort im höchsten tragischen Pathos; — dieses kolossale Bild grosser Menschheit, wie sich diese in einer Seele kund gibt, die mit Titanen-Kraft gegen den Olymp stürmt und eben so des Himmels Milde in den zarten Ergiessungen, wie des irdischen Lebens Unruhe und nie befriedigte Sehnsucht uns schauen lässt! — Wird dieses von den Ausführenden — unter Leitung eines tieffühlenden, ästhetischgebildeten Mannes — mit Geist und Seele ergriffen, sowohl in den kräftigen als zarten Partieen mit jener Wahrheit und Gluth der Empfindung dargestellt, wie es ein solches ausserordentliches Werk fordert, daş der Phantasie reichste und trefflichste Bilder in den kühnsten Übergängen, in ungewöhnlicher Verknüpfung und Folge uns vorführt, und des Geistes Kraft in fester Entwickelung der Haupt- und interessanten Nebenideen, sowie des Gemûthes herrliche Blüthe und unendliche Tiefe in Entfaltung der mannichfaltigsten Seelenregungen gleichsam in die Ferne rückt, um das grossartige poetische Gebilde in seiner Herrlichkeit, im Zauberduft der Romantik erscheinen zu lassen, — welche grosse Wirkung muss sich bey den Zuhörern erzeugen! —

Anmerk. Schon aus dem Gesagten mag sich ergeben, wie besonders bey diesem Werke Alles auf die tiefe Auffassung und einen seelenvollen, wahren Vortrag ankömmt. Ihn bey allen Stellen näher anzugeben, würde aber zu weit führen; das bereits Gesagte mag daher zur Andeutung eines solchen bey allen übrigen Stücken und Stellen genügen. Ohnehin wird die folgende Erörterung der Weise, wie Beethoven seine Idee entwickelt, die Art der Ausführung verdeutlichen und bestimmen.

Ist uns im ersten Stücke das Bild einer, den Kämpfen des Lebens die Heldenstirne bietenden Kraft vorgeführt, die auch des Zartesten fähig ist: so finden wir im nächsten, dem *Molto vivace*, 3/4, ein gesteigertes Drängen dieser, gleichsam hinstürzend in des Lebens Wogen, um Befriedigung zu finden. Es treibt sich hier von Punkt zu Punkt; alle Situationen, von der grössten Kraft bis zur innigsten Regung, von Gefühlen des Schmerzes bis zu den erhebenden der Freude, werden hier durchgangen; — nur Ein Wunsch beseelt das Gemüth: das Erringen einer Stimmung der Seele, die Ruhe und Beglückung verbürgt. Da hebt sich nach dem Halt im 8ten Takte, vor dem *stringendo*, der Drang der Seele; festen Schrittes schreitet sie vorwärts — vortrefflich im *Presto* 2/2 charakterisirt; — der Sturm legt sich, zarte Regung, bezeichnet durch den lieblichen Gesang der Blasinstrumente in *D*-dur, ergiesst sich in der Brust; Bilder der Freude, Ahnungen des glücklichen Zustandes, der ihr noch zu Theil werden wird, mischen sich ein.

Vergebens! noch ist der Freude wahrer Quell nicht vorhanden. Die schöne Stimmung entweichet, unbestimmtes Drängen bemeistert sich des Gemüthes wieder, und das Erschwingen zur Kraft, das Wiegen in sanften Gefühlen — Alles verschwindet wie ein Traumgebilde; die gewünschte Befriedigung ist in dieser Richtung nicht gefunden, und das Stück schliesst mit den scharfen Accenten, die einer energischen Seele ungestillten Drang bezeichnen.

Da wendet sich das Gemüth in dem folgenden Stücke — *Adagio molto*, 4/4 — der Sphäre weicher, inniger Empfindungen zu; was schon durch die Tonart, *B*-dur, und durch den frommen, so viele Ruhe bezeichnenden Gesang, durch den interessanten Wechselerguss der Saiten- und Blasinstrumente, vortrefflich gegeben ist. Von dieser, bis in das Zarteste sich verlierenden Stimmung erschwingt sich die Seele in das Gebiet sanfter Freude, — in dem *Andante moderato* 3/4 *D*-dur — die in manchfaltiger Erregung, bald mit Wärme sich steigernd, bald bis zum

leisesten Hauch sich verlierend, doch das immer noch nicht befriedigte Sehnen nicht stillen kann. Diese ergreift daher die vorige Gemüthsstimmung — deswegen das *Tempo primo*, dieselbe Ton- und Taktart, — die aber nun schon drangvoller gegeben ist. Sowie vorher, so erhebt sich auch hier die Darstellung in das Gebiet der Freude — in dem *Andante moderato;* — allein in einer neuen Richtung. Daher die Grundtonart *G*, und die Ausleitung in das folgende *Adagio*, 4/4 in *Es*-dur — der sanften Stimmung mischt sich Ernst bey, welcher sich in dem *Adagio* in heiligem Gefühle ergiesst — eine neue, tiefe Quelle hat sich dem sehnsüchtigen Herzen eröffnet. Doch auch diese genüget nicht. Eine Steigerung — die besonders in den Saiteninstrumenten mit vieler Wahrheit und charakteristischer Sprache gegeben ist — führt auf den Punkt der ersten Empfindung, die hier durch den Vortrag desselben Thema in den Blasinstrumenten bezeichnet ist; aber das Ganze ist bewegter: daher der 12/8-Tact und die lebendigeren Figuren, hauptsächlich in der ersten Violine. Von hier hebt es sich bis zu den Accenten der grössten Kraft, geht wieder auf den Punkt sanfter Freude zurück; erschwingt sich abermals bis zur grössten Energie; leitet plötzlich in eine melancholisch-feierliche Stimmung über; ergreift neuerdings den vorigen Gemüthszustand froher Regung, und ergiesst sich am Schlusse dieses Stückes, nach den mannichfaltigsten Hebungen und Senkungen, — ohne in der Seele etwas Festes erbaut zu haben: — so recht das Bild eines Gemüthes, das, bey der Grundrichtung zum Zarten, keine Befriedigung findet, es mag nun die sanftesten Stimmungen des Herzens pflegen, dieses der Lust öffnen, oder bis zur Kraft sich emporheben, bis ihm der wahren Freude beseelender Quell fliesst. Da bemeistert sich desselben die ganze Gewalt des Schmerzes — was Beethoven in dem folgenden *Presto* 3/4 so wahr bezeichnete. Die Klage nicht gestillter Sehnsucht — da in allen versuchten Richtungen keine volle Befriedigung zu erringen war — spricht der Bass in

den beyden Recitativen aus. Sinnig führt uns der Tonsetzer in dem kurzen *Allegro ma non troppo*, 2/4, dem *Vivace*, 3/4, dem *Adagio*, 4/4, noch einmal diese verschiedenen Hauptrichtungen vor, wobey er immer ein solches Recitativ einmischt. Da schwebt der Seele in dem *Allegro assai*, 4/4, *D*-dur, der Freude liebliches Bild vor; was der Bass in dem folgenden *Tempo primo* 3/4 mit so vieler Erhebung ausspricht, von den begleitenden Instrumenten mit so warmem Antheile unterstützt.

Nun endlich erscheint der Wünsche lang gehofftes Ziel, der Quell wahrer Freude, wahrer Beglückung, ist gefunden: — in der Tiefe der Brust, wenn auch noch im schwachen Ergusse, fliesset er; was Beethoven sehr schön ausdrückt, indem er das Thema des folgenden Jubelchores der Freude, von den feierlichen Bässen, ohne alle Begleitung, vortragen lässt. Dasselbe Thema ergreifen darauf, in gleich zarter Haltung, die Violen und Violoncelle; während der Bass ein Gegensubjekt ausführt, und das Fagott in einem dritten Satze seines Herzens Mitgefühl uns vernehmen lässt. Hierauf nimmt die erste Violin das Thema, welches nun von den übrigen Saiteninstrumenten nach den Regeln des Kontrapunkts, sehr innig, gehoben durch interessante harmonische Gänge und effektvolles Ineinanderfliessen der Stimmen, begleitet wird; wozu das Fagott bekräftigende Sätze spricht. In den letzten acht Takten steigert es sich, und mit dem Schlusse des Thema fallen, dieses ergreifend, alle Blasinstrumente im Jubeltone ein, welcher durch die begleitenden Trompeten und Pauken einen feierlichen Charakter erhält, den die Saiteninstrumente durch ihre einfache, rhythmisch-gewichtige Begleitung verstärken. Da mischen sich drängende Gewalten ein, die der Freude vollen Erguss zu stören drohen. Daher die Figuren in der zweyten Violine und Viola, mit welchen später auch die erste Violine einstimmt; während die Blasinstrumente immer noch den vorigen Gesang fortführen, bis auch sie in den Strom gewaltsam fortgerissen werden, sich des Gemüthes immer mehr bemeistert. Doch plötzlich tritt, bey dem

poco ritenente, das sich bis zum *poco Adagio* zurücksenkt, Unterbrechung ein; des Innern vorige gewaltige Kraft sinkt, gelähmt. Sie sucht sich in dem darauf folgenden *Tempo primo* wieder zu erheben; doch vergebens. Hart dadurch ergriffen, fällt in dem kommenden *Presto* 3/4 des grössten Schmerzes höchster Drang die Seele an; was zwar Beethoven schon oben, nach dem *Adagio molto*, aus *B*-dur, durch die Blasinstrumente, unterstützt durch der Pauken imposante Wirkung, ausführen liess, hier aber, von allen Instrumenten mit grösster Stärke gegeben wird: so ganz das Bild einer Seele, die, wenn sie, betrübt über manches Misslingen, Gram in der Brust nährte, dem grössten Anfalle des Schmerzes unterliegt, wo sie Alles, was sie zu ihrer Hülfe sucht, fruchtlos, überall sich getäuscht sieht, und keinen Grund des Trostes mehr zu finden wähnt. Da ertönt, wie die Stimme eines helfenden Genius aus höheren Regionen, eine Singstimme im Recitativ mit den Worten des Trostes: „O Freunde, nicht diese Töne! Verbannet des Kummers harte Klage; uns Allen fliesset erhebender Freude ewig sprudelnder Quell!" Und sogleich ertönt auch von den Oboen, Clarinetten, Fagotten, unterstützt durch die Hörner, eine Nachahmung des schon früher von den Bässen vorgetragenen, von den andern Instrumenten bis zum höchsten Jubel gesteigerten freudevollen Gedankens; wozu die Solostimme — ein Baritono — im frohen Ausrufe, als habe sie nun die Quelle ersehnter Beglückung gefunden, singt: „Freude!" was von den Bässen des Chors im gleich frohen, kräftigen Ausrufe wiederholt wird. Und nun beginnt der Hymnus der Freude:

„Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum!
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng getheilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt."

von derselben Solostimme nach der oben von den Bässen vorgetragenen Melodie mit diesen im *Unisono* gesungen; wozu die erste Oboe und Klarinette eigene, früher schon benutzte kontrapunktische Figuren ausführen. Darauf wiederholt der Chor mit Begeisterung *unisono:* „Deine Zauber binden wieder, Was die Mode streng getheilt u. s. w.;" und nun sind wir in der Freude lieblichem Gefilde.

Zweite Abtheilung.

Nach einer kurzen, das Vorige bekräftigenden Instrumental-Ueberleitung, entwickeln Alt, Tenor und Bass-Solo, welchen sich auch später der Sopran anreihet, nähere Quellen der Freude in dem Texte: „Wem der grosse Wurf gelungen, eines Freundes Freund zu seyn, wer ein holdes Weib errungen, mische seinen Jubel ein! Ja — wer auch nur eine Seele Sein nennt u. s. w." Das letzte wird dann wieder bekräftigend vom Chor wiederholt, wozu die Instrumente in charakteristischen Figuren ihre Mitgefühle ergiessen. Noch mehr erhebt sich der Freude Quell bey der folgenden Stelle: „Freude trinken alle Wesen an den Brüsten der Natur," welche Tenor und Basssolo in figurirtem Thema vortragen, begleitet von Blasinstrumenten und gehoben durch die in den Saiteninstrumenten abwechselnd ausgeführte, lebenvolle Figur: wobei zuerst das zweite Horn, später selbst die Pauke ihre Rolle spielt. Bey der Stelle: „Alle Guten, alle Bösen, folgen ihrer Rosenspur" tritt der Alt ein; bei der: „Küsse gab sie uns und Reben, einen Freund geprüft im Tod" der Sopran; und die letzte, „Wollust ward dem Wurm gegeben, und der Cherub steht vor Gott" wird von allen vier Solo-Stimmen mit steigender Begeisterung ausgeführt. Diese nimmt der einfallende Chor auf, welcher die vier letzten Verse wiederholt, besonders den: „der Cherub steht vor Gott" mit gesteigerter Kraft, in einfachen, grossartigen Accenten heraushebt, und, unter Mitwirkung der Instrumental-Begleitung, bis zum erhabensten Jubel erschwingt.

Frappant ist der plötzliche Schluss in *F*-dur, höchst bezeichnend für die Entwickelung der Hauptidee der ganzen Sinfonie und der Art, wie hier Beethoven den Text im Gedichte erfasste, und auf eigenthümliche Weise zu einem Ganzen verband. — Vielfacher Quell der Freude ist uns in dem bereits entwickelten Texte gegeben, der reinste, wo der Mensch, abstreifend das Gemeine des Irdischen — Wollust ward dem Wurm gegeben, — verklärend dieses durch den Strahl des Überirdischen — und der Cherub steht vor Gott, — in dem Erschwunge zum Göttlichen lebt, und, durch diesen Gedanken mit hohem Muthe beseelt, seine Lebensbahn kraftvoll und segenreich für ihn und das Ganze durchwandelt. Das ist seines Daseyns grosses Ziel; — es ist das allgemeine alles Geschaffenen: denn Alles, leblos oder beseelt, Alles soll sich erheben, ausbilden und von Stufe zu Stufe erschwingen.

Und dieses herrliche Schauspiel, wie jedes Geschöpf, gehoben durch der Freude beseelende Kraft, seinen Lauf mit Freudigkeit beginnt und fortsetzt, stellt uns nun der geniale Meister dar.

Wie Dante uns in der Hölle grösste Tiefe hinabsteigen lässt, um uns zu der entzückenden Anschauung höchster Beseeligung im Paradiese zu erschwingen: so beginnt hier Beethoven mit seiner poetischen Schilderung, die er bis zum feurigsten allgemeinen Hymnus der Freude steigert, durch welche begeistert wir alles Geschaffene in dem herrlichen Leben hohen Erschwunges sich einen sehen.

Und da führt uns denn des Meisters dichtender Geist zuerst in die Tiefen der Erde, wo wir des geheimnissvoll sich bewegenden Lebens dumpfe Anklänge vernehmen. Daher lässt er sehr sinnig die grosse Trommel deren unbestimmter Klang durch die in der Tiefe begleitenden Fagotte einen festen Grundton erhält in einzelnen Schlägen ganz leise beginnen, in einem Grundrhythmus — sehr charakteristisch mit *alla Marcia* bezeichnet — in dem sich später Alles ergiesst, der das reichste, in der verschiedensten Richtung ausströmende Leben,

gleichsam als heiliges Gesetz des Ganzen, verbindet. — Im ten Takte bekömmt die Harmonie durch die einfallenden Klarinette, welche die Terz angeben, mehr harmonische Bestimmtheit. Im 13ten Tacte ertönt schon fühlender Geschöpfe freudiger Jubelsang, hier noch im zarten Ergusse. Zugleich mischen sich Triangel und Cinellen ein; — beseelte und unbeseelte Natur beginnet die heilige Dithyrambe. Im 15ten Takte treten die Oboen hinzu, im 17ten die zweite Trompete, im 28ten die Saiteninstrumente. Und so vereinen sich nach und nach alle verschiedenen Instrumente zu einem harmonischen Ganzen in gleichem Grundrhythmus, in gleicher Grundmelodie, die alles Geschaffene in bewundernswerther Einheit verknüpft; zugleich veranschaulichend, wie alle Wesen der anorgischen und organischen Natur dasselbe Ziel verfolgen, bewegt durch dieselbe Kraft — des freudevollen Dranges zum würdigen Durchschreiten der angewiesenen Bahn. Nach diesem trefflich einleitenden Gemälde tritt denn der Tenor-Solo ein, das bisherige herrliche Bild durch die Worte verdeutlichend:

„Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Laufet Brüder eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen!"

wozu die Instrumente die frühere erhebende Melodie vortragen.

Immer mehr steigert sich der Jubel, das wonnevolle Drängen, und beim *piu forte* fällt der gesammte Männerchor, als würdiger Repräsentant der Menschheit, auffordernd ein, wiederholend die zwei letzten Verse.

Und nun beginnt der herrliche Wettlauf, hier durch das Instrumentalchor veranschaulichet. Da bildet sich denn aus der ersten Melodie, mit Beibehaltung desselben Grundrhythmus, ein neues Thema zu einer Fuge, welches so ganz der Begeisterung Schwung in sich trägt. Dies wird durch ein zweites damit verbundenes, lebensvolles Thema gehoben. Und so mischen sich nach und nach alle Stimmen; es verbinden sich alle Subjekte; die

effektvollsten Nachahmungen treten ein, gehoben durch den Wonneton der übrigen begleitenden Instrumente: und so wie Eine Jubelmelodie durch die verschiedenen Reiche der Schöpfung ertönt, so führt sich dies Alles durch verschiedene Tonarten hindurch, bis sich Alles im kräftigen *Unisonus*, in der Tonart *Fis* —, welcher Erschwung von *B*-dur! — einet. — Nach einer sehr charakterischen, gleichsam heiliges Stau ıen ausdrückenden Ueberleitung — *p. pp.*, wodurch die folgende Kraftstelle sich so recht heraushebt — fällt nun der gesammte Singchor mit einfachen rhythmischen Accenten in dem prächtigen *D*-dur — der Haupttonart des freudigeren Theiles der Sinfonie — höchst imposant ein, anstimmend den Hymnus der Freude: „Freude, schöner Götterfunken u. s. w.," der Alles beseelenden Quelle, und zwar nach der ersten Melodie, nur in dem jetzigen gesteigerten lebensvollen Rhythmus; gehoben durch den feierlichen *Unisonus* der Saiteninstrumente, so wie durch die effektvolle rhythmische Begleitung der Blasinstrumente; deutlich aussprechend, dass uns nur dann wahre Freude beglückt, wenn wir würdig unser Ziel verfolgen, jenes, allen Menschen wie uns in Gott zu leben. Dann erglüht die Liebe in unserem Herzen, mit der wir die ganze Welt umfassen; dann nähern wir uns würdig Gott, dem liebevollen Vater; dann, nur dann feiern wir den Triumph unserer Grösse, — wir erschwingen uns als Kinder Gottes von der Erde über das Sternenzelt. Daher der folgende Text:

„Seyd umschlungen Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder — überm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen.
Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such ihn überm Sternenzelt,
Ueber Sternen muss er wohnen."

So herrlich diese Auffassung und Verbindung des Textes, so grossartig ist die Ausführung; und der Eindruck ist unbeschreiblich, werden diese Stellen mit dem

erhabenen, heiligen Ausdrucke gegeben, der in ihnen liegt.

Der Kürze wegen macht Ref. nur auf die Behandlung der vier letzten Verse und auf das tiefsinnige Ergreifen ihres Geistes aufmerksam. Nur wer würdig und muthig seine Bahn verfolgt, seine Tage durch beglückende Liebe adelt, diese Quelle der Freude im ganzen Naturreiche schaut und fühlt, nur der ahnet den Schöpfer, der über Sternen thronet, und — in Anbetung sinkt er nieder. Damit vergleiche man nun die Bearbeitung dieser Stelle, das Zurücksinken in die heiligen Gefühle der Ehrfurcht, des Staunens, des Verlorenseyns in die Anschauung des Gottes, seiner Grösse und Liebe. —

So ist das Reich Gottes, das Reich der Beglückung erschlossen; die Klage verschwindet; Alles jauchzet auf im heiligen Jubel; und Preis und Anbetung und höchstes Entzücken ertönen dem Ewigen, dem Undenkbaren, der alle Wesen, alle Kräfte, in dem Einen grossen und herrlichen Ziele verband. —

Wie tief hat Beethoven das treffliche Gedicht ergriffen! Wie genial die Gestaltung des musikalisch-poetischen Gebildes bis hierher, und von da bis zum Schlusse! Dieser, vom *Allegro energico* $^3/_4$ beginnend, ist auf neue Weise, in geistvoller Beachtung der Grundsätze musikalischer Redekunst, bearbeitet. Nach diesen werden in den Fugensätzen — sowie auch häufig bei anderen Tonstücken — am Schlusse die Haupt- und wichtigeren Nebenideen gedrängt verbunden, um diese mit ihrer ganzen Bedeutung zur Erzielung des möglichst grossen Effektes hervortreten zu lassen. Dasselbe that nun Beethoven, sowohl in Hinsicht der musikalischen Sätze, als der Behandlung der Worte; nur ist hier die Ausführung länger und grossartiger, und die Begeisterung steigert sich mit bewundernswerther Kraft.

Der Alt hebt im feierlichen Jubeltone an, durch Blasinstrumente und die zweite Violine unterstützt, wozu der Sopran das erste Thema des: „Freude schöner Götterfunken,“ vorträgt, während die erste Violine eine lebens-

volle Figur als dritten Satz ausführt, der sich später mit den beiden anderen zugleich — bald streng, bald freier — durcharbeitet, und so den Stoff zu einem höchst lebendigen Gemälde der Freude und des Jubels bietet, das nur durch der Anbetung frommes Gefühl bei den Versen: „Ihr stürzt nieder, Millionen? u. s. w.“ unterbrochen wird. — Die Stelle: „Such ihn überm Sternenzelt“ giebt Gelegenheit zur Steigerung, und in dem Ausrufe: „Brüder, Brüder!“ so wie in der Behandlung des: „Ueberm Sternenzelt, muss ein lieber Vater wohnen,“ verklärt sich des Meisters kindlich-frommes, tiefes Gemüth.

War die bisherige Bearbeitung, von dem das *Allegro energico* einleitenden Schlusse in der Quinte, wie eine, nach vorausgegangenem Orgelpunkte, mit neuer Kraft beginnende Erörterung behandelt worden; hatte ferner der Tonsetzer einer grossen Wirkung sich dadurch versichert, das die berührten energischen Sätze mit voller Kraft nach dem *pp.* eintraten: so findet nun, in dem folgenden *Allegro ma non tanto*, eine lange Steigerung vom *pp.* bis zur höchsten Kraft Statt. Dabei entwickeln die abwechselnden Solostimmen — die sich später in kontrapunktischen Sätzen bewegen; — der einfallende Chor mit seinem sich steigernden *Unisonus* — einer kanonischen Nachahmung des früher in den Solostimmen durchgeführten Hauptsatzes; — der warme und wirkungsvolle Antheil der übrigen Instrumente, durch den Unisonus gehoben; der beym *ff* einfallende Chor; das charakteristische kleine *Adagio;* die darauf folgende Erhebung in dem *Tempo primo;* der warme und tiefe Erguss der Solostimmen in dem *poco Adagio* — der so effektvoll gegeben werden kann — eine Bedeutsamkeit und Reichhaltigkeit der Darstellung, wie sie nur aus dem Geist eines solchen Meisters sich erzeugen konnte.

In dem folgenden *poco Allegro* $^2/_2$, das *pp.* beginnt, und mit zunehmender Schnelligkeit des Tempo zugleich die Kraft steigert, findet endlich der Erschwung zum höchsten Jubel Statt, der in dem *Prestissimo* entströmt. Alles freuet, Alles umschlingt sich als Geschöpf desselben

liebevollen Vaters. Daher das Zusammenwirken aller Instrumente (Triangel, Trommel, Cinellen) — der harmonische Erguss der seelenlosen und beseelten Natur; — es gibt keine Solostimme mehr, Alles einet sich in dem Feiergesange hoher Beglückung und Beseligung, welche die Freude, diese Tochter ans Elysium — der in dem *Andante maestoso* 3/4 die erhebenden Ausrufe ertönen — über Alles verbreitet; und in dem letzten *Prestissimo* entströmt des grössten Entzückens vollstes Maas, beginnend mit demselben Jubelsange, welcher zur Freude überleitete, und nun auch den herrlichen Hymnus schliesst. —

Wie grossartig ist nach der bisherigen Erörterung die Idee des Ganzen, wie genial ihre Gestaltung! — Welch' erhabener Preisgesang im schönen Einklange zweyer grossen Geister durch die vereinte Kraft der Poesie und Musik gesungen! Welcher neue Weg für die grössten Leistungen vorzüglicher Geister öffnet sich hier, sowohl in Hinsicht der Art, wie man die Sinfonie — den grossen Instrumentalchor — zur Gestaltung charakteristischer Gemälde benutzen, als Gesang und Instrumente zu den herrlichsten Erzeugnissen der Kunst verbinden kann! Über das Letzte in der Kürze noch Folgendes.

Dritte Abtheilung.

Schon oft hörte man selbst von Gebildeten klagen, dass die Sinfonie, spreche sie auch das Gemüth an, lasse sie auch das Gemein-Gefühl, in seiner Totalität erregt, in sanften Wogen zwischen leisen Gegensätzen hin und wieder schaukeln — um die eigenen Worte des Verf. der Abhandlung: Soll man bey der Instrumentalmusik etwas denken? in No. 31 der allg. mus. Zeitung v. J. 1827 anzuführen — doch den Stoff zu bestimmteren Anschauungen nicht darbiete.

Es ist auch nicht zu läugnen, dass eine sehr gebildete Geisteskraft dazu gehört, um die Werke der freyen Musik, welchen der erklärende Text fehlt, richtig aufzu-

fassen, d. i. nicht zu Viel und nicht zu Wenig in ihnen zu finden.

Darin mag eine Hauptursache liegen, warum man im Allgemeinen die gewöhnlich aus vier längeren Stükken bestehende Sinfonie nicht so liebt. Ja darf man den Berichten aus vielen Gegenden trauen, so ist zu befürchten, diese Gattung von Tonstücken, worin zur Ehre der deutschen Nation von den grossen Geistern dieser so Herrliches geleistet ward, nach und nach aus unseren Konzert-Sälen verdrängt zu sehen. Darüber dürfen wir das Publikum nicht anklagen; an uns liegt es, es bis zu der Reife zu erziehen, diese Werke ergreifen sie bis zum Quell ihrer Vortrefflichkeit möglichst durchdringen zu können. Diess müsste man denn entweder durch eine, in den öffentlichen Schulen beginnende und dann fortgesetzte Bildung bewerkstelligen, oder, wie es der Fall im Religiösen war, den Stern von oben herab leuchten lassen, welcher den drey Weisen den Weg zeigte. Allerdings ist das keine kleine Aufgabe, selbst für brave Tonsetzer.

Doch Beethoven hat in dem erörterten Tonstücke den Weg gezeigt. An uns ist es, mit Geist darauf fortzuwandeln, und der Kunst Werke zu schaffen, überstrahlend die früheren in jeder Beziehung.

Übrigens würde die Arbeit sehr erleichtert, verbände sich ein geistvoller Dichter mit einem tüchtigen Tonsetzer. Den Text des poetischen Gemäldes oder einzelnen Gedankens — sey es nun poetische Prosa oder Poesie im engeren Sinne, — für die einzelnen Stücke näher bezeichnet, druckte man der Sinfonie bey, der dann bey der Aufführung auf dem gewöhnlichen Konzert-Zettel seine Stelle fände. Dass dieser poetische Stoff nur gleichsam in allgemeinen Andeutungen, so kurz als möglich, zu verfassen wäre, damit die musikalische Kunst unbeengt die mit der Grundidee verbundenen Hauptgefühle nach ihrer Kraft entwickeln und so alle einzelnen Partieen in Einem Seelengemälde verbinden könnte, möchte kaum zu erinnern seyn. Auf diese Weise würden sich

die zwey Schwesterkünste freundlich die Hand bieten; Dichter und Tonsetzer erhielten Gelegenheit, ihre geistige Kraft, befruchtend für das Volk, ergiessen zu können; — und wie viele der bereits vorhandenen Poesien liessen sich nach dem von Beethoven gegebenen Muster benutzen! — jede Kunstform hielt sich in ihrer Sphäre, und es würde nur in grösserer Ausdehnung, dasselbe vorgeführt, was Haydn in seinen sieben Worten bereits vor so langer Zeit schon leistete. Dadurch wäre zugleich dem Dirigenten der Musik so wie den Ausführenden die geistige richtige Art des Vortrages bezeichnet; was auch auf das tiefere Auffassen und Darstellen anderer Instrumental-Werke von Seite dieser wohlthätig zurückwirken möchte. —

Zugleich wäre keine Zwitter-Art der Sinfonie, sondern jene gesteigerte hergestellt, wie wir sie in dem entwickelten Tonstücke Beethovens Genie's verdanken: — das feste rednerische Kunstgebilde, das wir in Haydns und Mozarts trefflichen Sinfonieen finden, würde zugleich Träger und Verkünder einer hohen poetischen Anschauung, in welcher sich das Wesen der Redekunst der Wortsprache mit jenem der Tonsprache verschmolzen hätte.

Wendete man hier die Gesangmusik an, um die vorausgegangene durch die Instrumentalpartie ausgeführte Darstellung zu verdeutlichen oder zu steigern, wie es Beethoven that, welches neue Feld grosser Leistungen erschlösse sich da besonders durch das Vereinen des Instrumental- und Gesangchores, wo bald der eine, bald der andere die Fülle seiner Kraft und die Eigenthümlichkeit seines Wesens im interessanten Wettstreite entwikkelte, dann beyde verbunden jene grosse und reiche Wirkung erzeugen könnten, die in dem Bereiche jedes einzelnen liegt; ohne der vielen Arten zu gedenken, wie ein genialer Meister jede Partie, sowohl in den einzelnen Instrumenten und Stimmen als in ganzen Massen, zur Erzielung neuer, jetzt noch nicht geahneter Effecte zu be-

nutzen vermöchte! — Da müsste die Sinfonie neues und grosses Interesse erhalten, höchst wahrscheinlich von der jetzigen Zurücksetzung bis zum Lieblings-Tonstücke erhoben. — Zugleich würden die mit der musikalischen Kunst noch nicht näher vertrauten Hörer immer mehr geistig so wie gemüthlich bethätiget und daran gewöhnt, die Werke der freyen Musik überhaupt nicht unter der leeren Form blossen Anklanges aufzugreifen, sondern die einzelnen Anregungen, Anschauungen, vorzüglich die fest entwickelten rednerischen Gebilde, als ein schönes Ganzes aufzufassen.

So wäre der natürliche Übergang zum tieferen Eindringen in das Wesen der Tonstücke der freyen Musik — Sinfonieen, Quartetten, Sonaten u. s. w. — hergestellt: — der Stern von Oben zeigte den Weg. Ein unberechenbarer Gewinn für die Kultur überhaupt, so wie für die Kunst insbesondere!

So liesse sich hier verbinden, was die grossen Meister der Vorzeit bis auf unsere Periode herab sowohl in der Gesang- als Instrumentalmusik Grosses leisteten, und der Konzertsaal wäre die höchste Kunststätte; denn er führte uns nicht allein einzelner Kunsttalente, treffliches Leisten im Gesange und in den Instrumenten, so wie einzelne Instrumental- und Gesangwerke vor — z. B. Sinfonieen, Ouverturen, Konzerte, Konzertante, Arien, Duette, Quartette u. s. w., Chöre mit und ohne Begleitung, — sondern brächte auch in dieser neuen Art von Sinfonie das Höchste zur Anschauung, was die vereinte Kraft der gesammten Kunstmittel der Musik zu geben vermag, woher man sie mit Recht: Chorsinfonie, benennen möchte, weil der ganze Instrumental- und Gesangchor zu Einem grossen Effekte zusammenwirkt.

Und wenn sich Beethoven in dem erörterten Werke ein unsterbliches Denkmal seines grossen Geistes und schönen Gemüthes setzte, so fände dieses erst dadurch die ehrendste Anerkennung, dass er als Begründer dieser neuen trefflichen Art von Tonstücken in der Geschichte der Musik glänzen würde.

Um so mehr verdient es, von Allen, die nur einiges Interesse für die Tonkunst haben, gekannt und studirt zu werden; und den Verlegern, die der Förderung der Kunst schon so grosse Opfer brachten, und auch dieses Werk mit einem so bedeutenden Kostenaufwande in einer so schönen Ausgabe erscheinen liessen, wird die gesammte Kunstwelt, besonders jeder deutsche Patriot, den vollsten Dank wissen.

Soll übrigens dieses Tonstück den beabsichtigten, in ihm liegenden Effekt machen, so ist ein fleissiges Studium und rastloses Mühen beym Einstudiren nöthwendig, bis jede einzelne Partie heraustritt und in ihrem Charakter erscheint. Um dieses zu erleichtern, ward zwar die oben gegebene Erörterung so ausführlich behandelt; doch glaubt der Ref. noch auf Folgendes aufmerksam machen zu müssen.

In dem *Presto* 3/4, welches auf das *Adagio molto* in *B*-dur *C* folgt, kömmt eine im Charakter des Recitativs blos von den Bässen, und zwar *forte* vorzutragende Stelle vor. — Wird diese nicht mit schönem Tone herausgesungen, so, dass man einen gebildeten, begeisterten Basssänger zu hören glaubt, so kann sie — so wie die folgenden ähnlichen Stellen — nur eine schlechte Wirkung erzeugen. Sind in einem Orchester keine ausgezeichneten Kontrabassisten, so mögen die Violoncelle — oder auch nur eines — dies ausführen. Man könnte auch manche dieser Stellen durch die Fagotte geben, oder die tieferen Instrumente, z.B. die Klarinette in der tieferen Octave abwechseln lassen; was zugleich mit der Hauptidee übereinstimmte, vermöge welcher die auf einem andern Wege, als jenem der Freude, vergebens Befriedigung suchende Menschenkraft in Klage ausbricht, die durch den gemeinsamen Antheil mehrerer Instrumente allgemeiner und eindringender würde.

Nebstdem ist darauf zu sehen, dass die Bässe das Thema zu dem Folgenden: „Freude, schöner Götterfunken,“ welches sie in dem *Allegro assai D*-dur, allein vorzutragen haben, sehr delikat, voll warmer Sprache,

gehoben in den einzelnen rednerischen Einschnitten und Wendungen durch < und >, mit tiefer Rührung heraussingen.

Ferner ist der Text des Recitativs: „O Freunde, nicht diese Töne, sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere!“ gar zu prosaisch. Der Ref. wählte deswegen oben andere Worte. Da wäre ein erhebender poetischer Text einzuschalten; ja selbst die Melodie, besonders gegen den Schluss hin, möchte mit Gewinn zu ändern seyn.

Sollten manche Stücke zu lange erscheinen, so könnte man auch manche Stelle weglassen, z. B. in dem 1ten *Molto vivace* 3/4, in dem folgenden *Adagio molto* 4/4; was jedoch so zu geschehen hätte, dass die oben entwickelte Idee des Ganzen doch gehörig herausträte.

Endlich müssen die einzelnen Stücke — deren metronomische Tempo-Bezeichnung im 22ten Heft der Cäcilia S. 158 zu finden ist — vom 2ten an schnell aufeinander folgen, um die Entwickelung der Idee nicht zu unterbrechen, sondern rasch ein Bild auf das andere folgen zu lassen.

Unter der Beachtung des bisher Gesagten muss das Werk einen grossen Effekt hervorbringen. Jedes Orchester, so wie jeder tüchtige Anführer eines solchen, wird sich durch geistvolle Darstellung desselben Ehre machen; und den Fleiss der Mitspielenden wird nicht nur ein herrlicher Kunstgenuss, sondern auch — sind es nicht schon vollendete Künstler — bedeutende Stärkung ihrer künstlerischen Kraft, so wie Erhebung ihrer Anschauung von dem Vermögen der herrlichen Kunst der Töne belohnen.

J. Fröhlich.

Zweite Recension.

Von Dr. *Grossheim.*

Nur im höchsten Schmerzgefühl über unsern Verlust entwerfen wir die vollendete Darstellung desselben; das Amalgama mit dem Hauptsatze bringt die Gediegenheit

des Gegensatzes hervor. Es ist daher kein Paradoxon vom Eingekerkerten, einen Hymnus an die Freyheit, der Freude Hochgesang vom Traurenden zu erwarten. Die Möglichkeit des Letztern wenigstens sehen wir in vor uns liegendem Werke.

Wir wissen es, mit welchen körperlichen Leiden der nun Verklärte zu kämpfen gehabt; dass selbst das Schrecklichste was dem Meister der Töne widerfahren konnte, der Verlust des Gehörs, Beethoven's traurig Loos gewesen. Aber es gesellten sich zu dem hieraus entstandenen Trübsinn auch Seelenleiden noch, wie sie der Menschenfreund nur kennt.*) Kein Wunder demnach, dass die furchtbare Masse eigenen Grames den Künstler, in dem Augenblicke, mächtiger noch ergriff als er uns den Becher der Freude reichen wollte; kein Wunder, dass er hier das Gemälde einer freudelosen Welt, dem einer freudevollen voran schickte.

Aber, wird uns, denen die Vorstellungen eines Sophokles und Euripides zu grausam scheinen, das Schauervolle des ersten Bildes nicht zurückschrecken? — Eine Iphigenie, ein Idamant, die, ein Triumph kindlicher Liebe, den offenen Busen dem mörderischen Stahl darreichen, mit dem die zürnende Gottheit ihrer Väter Arm bewaffnet; eine Alceste, die auf glühendem Boden zum Erebus wankt, sich dem Gatten zu opfern; diese Bilder hat man aus der Gallerie unserer Tongemälde fast verbannt; und an die Stelle des Kothurns ist der Scherz getreten, der nur zu leicht in Thorheit, ja in Unsinn übergeht. Werden wir daher nicht fliehen, wenn nun der Vorhang fällt vor jenem Trauerbilde? — Mit nichten! denn was auch die Scepse, was Partheysucht, uns irre zu leiten, aufbieten mögen, entwöhnen lassen wir uns wohl, vor dem Verwöhnen aber schützt uns der Funke des Erkenntnisses des Guten und Bösen. Und will die

*) Seine Gedanken bey Seume's Grabe, die ich gleich einem edlen Kleinod bewahre, geben genau Kunde von Beethovens hohem Sinne für Weltenglück.

Kunst sinken hier und dort, und ist der Künstler selbst Schuld daran, so verachten wir solch Attentat, und schliessen uns näher an die beglaubigten Söhne des Sonnengottes. Weniger als Beethoven ist wohl kein Künstler unsers Jahrhunderts zu uns herabgestiegen; wohlan denn! steigen wir zu Ihm hinauf!! —

Wankendes Fusses, auf zitterndem Boden, betreten wir den Schauplatz, wohin der Freudelose uns führt. Kein Sonnenstral erwärmt hier die erstarrte Erde. Da ist Alles öde und unfruchtbar. Ein Trauerflor deckt die ganze Schöpfung. Der Mehlthau hat das Pflanzenreich vergiftet. Entblättert sind die Wälder. Verstummt ist das Waldgefieder, und nur das Gekrächz der Raubvögel, der Wölfe Geheul dringt zu unsern Ohren. Bald führt die Gewalt aufgeregter Phantasie uns zur traurigen Heerschau der Legionen Freudeverderber, die unsern Himmel zerstören. Undurchdringlich für den Sterblichen sind ihre Panzer; stark die Sehnen ihrer Bogen; vergiftet ihre Pfeile. Neid, Bosheit, Heucheley, Verrath, und das grässlichste der Ungeheuer: das kalte Mein und Dein, sind ihre Anführer. Dorthin nur richten sie den stieren Blick, wo das Götterbild Freude durch die Wolken bricht, im Wahne, ihm beym ersten Strahl, den es auf die harrende Welt senden will, den Todesstreich zu versetzen. Die Wahnsinnigen! sie ahnden nicht, dass der Vater der Liebe die Himmelstochter in ewigen Schutz genommen, und ihre Pfeile kehren in sie selbst zurück. Sie sinken. Aber dennoch und schnell sind ihre Reihen gefüllt, und mit gedoppelter Wuth beginnen sie ihr grässlich Geschäft aufs Neue.

Das ist jenes Trauergemälde, welches Beethoven zuerst aufstellt, aber, durch eine Stimme, welche ihm zuruft „Hinweg damit!“ bewogen, nun herunter nimmt von der Staffeley, um an Schillers Seite das über alle Beschreibung erhabene Bild der Freude aufzustellen.

Wenn Poesie und Musik zusammen auftreten, ist die Erste Herrinn, die Andere Dienerinn; werfen wir daher nur einen Blick noch auf den Componisten, und sein Verhältniss zu dem Dichter. —

Eine Vokalmusik, aus einem Chor, und vier Solostimmen bestehend, hat sich hier mit dem vollstimmigsten Orchester vereinigt. Die tiefere Stimme der Solosänger trägt in würdevollen Männerklängen die erste Stanze des Gedichtes vor, während das Wort „Freude“ nur einige Male von den Bassisten des Chores gesungen wird; zuletzt jedoch ertönt der zweyte Abschnitt dieser Stanze von sämmtlichen Männerstimmen. Noch aber giebt uns B. das „Seyd umschlungen Millionen“ nicht. — Hierauf geben die Solosänger die zweyte Stanze, wobey der Diskant erst mit den Worten „Wer ein holdes Weib errungen“ eintritt. Der Chor wiederholt ebenfalls dieser Stanze zweyte Hälfte; und wieder ist das „Was den grossen Ring bewohnet“ aufgespart worden, um späterhin die treffliche Ökonomie des Künstlers, und die Kraft welcher er seiner Conclusion zu geben weiss, anzuerkennen. — In der dritten Stanze, die, jenen gleich, zuerst von den Solosängern, dann im zweyten Abschnitt vom Chor wiederholt wird, fängt die Freude nun an, immer lautbarer zu werden im Sang und Klang; weit gedehnt indessen, und in langen Noten vernehmen wir die Worte: „Und der Cherub steht vor Gott,“ den folgenden Chor des Gedichtes, so wie die Stanze: „Freude heisst die starke Feder“ überspringend, nimmt B. jetzt den Chor: „Froh wie seine Sonne fliegen“ in Anspruch. Der Rhythmus dieses, von Tenor und Bass gesungenen Chores, die sämtlichen Werkzeuge zu einer Schlachtmusik, die Bewegung, der lange Nachhall desselben, Alles dies zeugt deutlich, dass B. einen Kriegshelden sich hier gedacht.

Des Gedichtes ganzen Inhalt zu seinem Zwecke nicht bedürfend, kehrt der Komponist nun zur ersten Stanze desselben zurück. Sein Gesang wie oben, die Begleitung jedoch nun kraftvoller noch, kämpfen hier Einheit und Steigern um den Preis. Auch den Chor „Seyd umschlungen Millionen“ hat er jetzt aufgenommen. Es ertönt in demselben, und zwar hier zum Erstenmale, der mächtigen Posaune Schall, der mit den Singstimmen in lang gehaltenen Noten fortschreitet. Unmittelbar hierauf folgt

nun auch das „Ihr stürzt nieder Millionen" ohne Violinen, nur von Altgeigen, Posaunen und andern Blaseinstrumenten begleitet. Bey den Worten „Über Sternen muss er wohnen", beginnt mit innerer und äusserer Kraft das möglichste Steigern des Ganzen; und immer mit glänzendern Farben malend, überlässt sich der Komponist von nun an lediglich dem Gefühl der höchsten Freude, indem er mit dem ganzen Aufwande des Orchesters, bald die Solostimmen, bald den Chor diejenigen Stanzen des Gedichtes welche ihm für seinen jetzigen Bedarf hinlänglich schienen, wiederholen lässt. Und unaufhörlich erschallt es:

„Seyd umschlungen Millionen!
„Diesen Kuss der ganzen Welt!"

ja, als ob er sich von den allumfassenden Worten, mit denen Schiller sein Lied beginnt, nicht trennen, die Millionen die er jetzt im Geist umschlungen nicht lassen könne, wiederhohlt er ohn' Ende:

„Freude schöner Götterfunken!
„Tochter aus Elysium."

und, indem er noch Einmal gerufen: Freude schöner Götterfunken! entsinkt die Feder der ermatteten Hand, hat der Sohn des Kummers das tugendhafte Geschäft, seinen Brüdern das volle Maas der Freude zu spenden, vollendet.

Warlich! der müsste zu jenen Bedauernswürdigen gehören, die Schiller von seinem Bunde ausschliesst, der nicht hier, im Hochgenusse schmelzend, den Becher hoch und höher noch heben, und Schiller und Beethoven die reinste Libation bringen wollte; der Thräne sich nicht schämend, die bey dem Gedanken an einen unersetzlichen Verlust über seine Wange rinnt.

Die Ausgabe, sowohl Partitur als Klavierauszug, lässt durchaus nichts zu wünschen übrig, und es haben sich die Herrn Gebr. Schott zu Mainz dadurch aufs Neue unsere Dankbarkeit und Hochachtung erworben.

Cassel im Marz 1828.

Grossheim Dr.

Schlusschor über Schillers Ode an die Freude, letzter Satz der **Symphonie** op. 125, von *L. Van-Beethoven.* **Clavierauszug** und vier ausgesetzte Singstimmen.

Mainz, bei B. Schott's Söhnen. 4 fl.

Wem immer die vorstehend der grossen Beethovenschen Chorsymphonie gezollten Huldigungen aus dem Herzen gesprochen sind, dem wird es nicht anders als hocherfreulich sein können, den das Werk krönenden Schlusschor nun auch in einem zweckmässigen Clavierauszuge zu erhalten, welcher dieses Musikstück auch engeren Kreisen zugänglich macht, und zugleich dem Chordirektor das Einstudiren der Chöre erleichtert.

Die Clavierbearbeitung ist zweckmässig, der Stich schön und correkt, der Preiss für 16 Bogen Folio mässig genug.

Aab.

Beitrag zur Volksnote, oder Beschreibung einer wenig bekannten Musikschrift, mit Hinweisung auf ihre pädagogische Brauchbarkeit, mit musikalischen Beispielen; von M. *C. A. Klett*, Pfarrer in Dettingen bei Kirchheim.

Stuttgard in der E. A. Sonnewald'schen Buchhandlung. 1827.

Nur immer consequent in einer Sache gehandelt! Gesetzt auch, die Sache selbst wäre unnütz, dann ist doch die Consequenz zu loben.

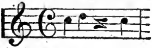
Die neue Tonzifferschrift befand sich immer noch in ihrer Kindheit, sie hielt sich stets an die Mutter, der sie ihr Daseyn verdankte, und erschien nie, als an der Hand derjenigen, von welcher sie ausgegangen war. Das Kind muss aber selbstständig werden! Dies meint denn der Herr Pastor **Klett** auch. Soll einmal eine Tonschrift fürs Volk, eine sogenannte **Volksnote**, in Gang gebracht werden, so muss sie frei, in sich abgeschlossen da stehen, nicht an die versinnlichenden Charaktere der bisherigen Tonschrift erinnern, sie muss mit einem Worte selbstständig werden, und eine solche Consequenz ist äusserst lobenswerth.

Bisher hatte man in den verschiedenen Systemen der Volksnote die Kreuze und Been, desgleichen einige rhythmische Charaktere unserer Tonschrift beibehalten und also inconsequent gehandelt. Diese mütterliche Mitgift hat der Herr K. der Mutter wieder zurückgeschickt. Statt der Kreuze und Been ist von ihm ein Surrogat erfunden, welches ganz der Mutation in der alten Solmisation des Guido gleicht, welche Mutation, beiläufig gesagt, grade ihrer schwierigen Verwicklungen halber, der Solmisation des Guido (gewöhnlich wird ihre Empfindung ihm zugeschrieben) späterhin den Hals gebrochen hat.

Um die rhythmischen Charaktere unserer Tonschrift aus der Volksnote zu entfernen, hat Herr K. die Zeit durch Raum versinnlicht. Folgende Stelle

erscheint demnach so: | 2 | 1 | 2 | 3 | 2 1 | 2 3 | 2 1 | 2 3 ||

Die Pausen sind alle auf Nullen reduzirt, so dass der Sänger nach der Volksnote diese Stelle



so | 1 | 2 | 0 | 1 | zu Gesicht bekömmt.

Wie weit man mit dieser rhythmischen Tonschrift bei unsern mannichfaltigen rhythmischen Figuren ausreiche, dies überlasse ich jedem unbefangenen Sachverständigen zu beurtheilen; hier ist blos die Consequenz zu loben.

Allein der Punkt und der Taktstrich sind aus der bisherigen Tonschrift noch entnommen! — Es werden daher alle Musiker, welche Freunde und Verehrer des Volksthümlichen sind, hiermit aufgefordert, diesem Uebel noch abzuhelfen, damit das Kindlein ganz selbstständig dastehe und die Consequenz aufrecht erhalten werde!

Da tritt aber noch ein Umstand hervor, welcher offenbar von einer Inconsequenz zeugt. Der erste Erfinder

der Volksnote hatte alle Linien und Zwischenräume aus der neuen Tonschrift verbannt, und bei Herrn K. sehen wir mit einem Male wieder 4 Linien und 5 Zwischenräume, wodurch das Kind ja seiner Mutter wieder ähnlich wird?? — Nein, die Zwischenräume, welche hier Spalte heissen, haben bei der Klettischen Volksnote einen ganz andern Zweck *). Die menschliche Stimme überschreitet nämlich in der Regel den Tonumfang einer Octave nach der Höhe und ebenfalls nach der Tiefe um einige Töne. Das Ueberschreiten nach der Höhe nimmt nun in der Klettischen Volksnote die obere Spalte auf, das Ueberschreiten nach der Tiefe dagegen die untere, die mittlere enthält gleichsam das Centrum der menschlichen Stimme. Dies wäre alles recht schön, nur um der Consequenz willen müsse die äussere Form geändert werden, damit das Kind der Mutter durchaus unähnlich sey. Das Töchterchen darf auf keine Weise eine Nase haben, eben weil die Mutter eine hat, und wenn man auch beweiset, dass die Nase der Tochter ganz anders heisse und zu einem ganz andern Zwecke als die der Mutter da sey, dass das Töchterchen z. B. mit der Nase nicht rieche, sondern esse; kurz, die Aehnlichkeit muss um der Consequenz willen weg; also eine neue Aufgabe für die Förderer der Volksnote! Um dieser Consequenz willen wird man denn auch, bei Aufführungen nach der Volksnote, folgende Unterredung des Musikdirektors mit seinen Sängern ganz natürlich finden.

Musikdirektor: Meine schönen Damen, Sie haben sich vernullt, (verpausirt) achten sie künftig besser auf Ihre Nullen (Pausen).

Sängerinnen: Bitten sehr um Verzeihung, wir haben uns nicht vernullt!

---

*) Die Linien, welche die Spalten bilden, müssten, um der Consequenz willen, lieber Striche oder Sparren genannt werden, so das ein Theil der Tonkünstler nach dem Liniensysteme und ein anderer Theil nach dem Strich- oder Sparrensysteme musicirt.

Musikdirektor: Haben Sie nicht an jener Stelle in Ihrer Mittelspalte eine Null? —

Sängerinnen: Nein, wir haben da in unserer Mittelspalte zwei Nullen etc. etc.

Grosser Gott, wie weit wird doch zuweilen menschlicher Unsinn getrieben! Blos weil ungeschickte Lehrer unsere herrliche Tonschrift, der wir doch den gegenwärtigen hohen Gipfel der Kunst mit zu verdanken haben, nicht zweckmässig für Volksschulen zu handhaben verstehen, soll eine neue Volksnote (neue Volksnoth) erfunden und eingeführt werden! Bei uns zu Lande werden Choräle, Lieder, ja die grössten Chöre, nach der bisherigen Tonschrift gesungen, ohne dass der Schüler die Noten zu nennen weiss, ohne dass er mit den verschiedenen Schlüsseln und mit den vielen Dur- und Molltonarten gequält worden ist. Dies geschieht alles nach einer vereinfachten Tonschrift und nach einem vereinfachten Tonsysteme, welches jeder Bauerknabe in kurzer Zeit leicht begreifen und lernen kann.

Ausser der Consequenz (die Inconsequenzen abgerechnet) ist in dem Klettischen Büchlein auch noch zu loben, dass die Verbesserungen der Volksnote nicht als etwas mitgetheilt werden, was unter Gottes Sonne bis jetzt noch nicht gesehen worden wäre. Rousseau, heisst es, habe fast dieselben Ideen zur Verbesserung unserer fehlerhaften Tonschrift geäussert. Möge der Himmel der Klett-Rousseauischen Volksnote ferneres Gedeihen und strenge Consequenz nebst völliger Selbstständigkeit schenken, uns aber vor derselben behüten und bewahren.

Wir urtheilen so: Kann ein Schüler die Klett-Rousseauische Volksnote begreifen, so wird er auch nach der bisherigen Tonschrift singen zu lernen im Stande seyn. Zugegeben, dass unsere Tonschrift bedeutende Mängel an sich trage, ist die Klett-Rousseauische frei davon?? —

Wer mit dem Neuen nichts Besseres geben kann, der lasse es lieber bei den alten Löchern!!!

Heinroth.

Sechsundzwanzig Werke für die Guitarre allein, von *Matteo Carcassi*, opus 1 bis op. 26,

erschienen in der Grossherzoglich Hessischen Hofmusik-Verlags-Handlung von B. Schott Söhne in Mainz.

Je grösser die Anzahl derjenigen ist, die, steht ihnen irgend einige Gewandtheit in der Composition und auf der Guitarre zur Seite, für dieses Instrument mit oder ohne Begleitung schreiben, — je mehr in dieser Gattung das Publicum mit oberflächlichen Producten belastet wird — desto erfreulicher ist es, wenn ein Mann, ausgerüstet mit gehöriger Kenntniss im Fache der Composition, meisterhaft bewandert auf seinem Instrumente, uns Arbeiten darbietet, die nicht allein wahren Kunstwerth in sich tragen, sondern auch die Behandlung des Instrumentes in jeder Beziehung erhöhen und weiter bringen. — Dieses findet sich in vorstehenden 26 Werken des Herrn Carcassi auf löbliche Weise geleistet.

Treffliches war bereits durch Giuliani und Carulli für die Guitarre geschrieben, und dadurch dieses Instrument von seiner früheren Beengtheit auf einen Punkt erhoben, der es mit vielen andern sehr geachteten Instrumenten wetteifern liesse. Herr Carcassi ist nicht allein von diesem Punkte, auf welchen das Instrument von jenen würdigen Vorgängern gefördert worden war, ausgegangen, sondern er hat die Sache in den angezeigten Werken auch weiter gefördert, sowohl was das Gewinnen neuer Effecte, als auch die technische Behandlung des Instruments betrifft.

Vorzüglich interessant erscheinen in diesen Hinsichten: in *op.* 1. im ersten *Rondo Allegretto* in *C*-dur der ersten *Sonatina*, die Stelle, Seite 3, in der Zeile 5, vom ersten Takte anfangend bis zur Einleitung in das Thema, so wie auch vom *Rondo Allegretto* der 3ten *Sonatina* in *A*-dur, Seite 8 in der dritten Zeile vom dritten Takte anfangend bis zum Halte; in opus 2 das äusserst effectvoll gearbeitete *Rondo Allegretto non troppo* in *C*-dur, Seite 8; — der in op. 3 sehr gelungene Walzer Nr. 9 in *A*-dur, Seite 8, so wie auch das niedliche *Rondo pasto-*

rale Andantino grazioso Nr. 12. in *E*-dur, Seite 10 *et* 11; — in op. 7 die durchgängig ausgezeichneten *Variationen* in *D*-dur, *Au clair de la Lune, chanté dans les voitures versées;* — in op. 12 sowohl das ausgezeichnet schön variirte Thema *italien* in *A*-dur, als auch das Thema *allemande* in *C*-dur; — in op. 13 verdienen die vier Potpourris in jeder Hinsicht allen Freunden der Guitarre als Muster einer schönen Bearbeitung aufgestellt zu werden, — so wie auch die acht *Divertissements* von op. 16; — nicht minder *le Songe de J. J. Rousseau, Air varie* in op. 17, — und die *Fantaisie* von op. 19.

Es verdienen diese Werke allen Freunden dieses Instruments empfohlen zu werden, welche nicht allein Vergnügen, sondern auch reellen Gewinn aus dem fleissigen Studium derselben ziehen werden; und es gereicht der, durch grosse Betriebsamkeit und bedeutende Opfer, um die musikalische Welt verdienten Verlags-Handlung zur Ehre, auch diese schönen Blüten zu Tage gefördert zu haben.

Findet sich auch in den Arbeiten des Herrn Carcassi manche schwächere Stelle, (wie z. B. in opus 9, Seite 1, Variationen über das bekannte Fischer-Lied, in *C*-dur, wo im zweiten Theile des Thema, Takt 4, so auch in op. 12, Seite 9, wo das nemliche Thema von dem Fischer-Liede in *A*-dur varirt ist, eine Stelle vorkömmt, die sowohl der Gleichheit der rhythmischen Verhältnisse, als der logischen Grundgliederung der Gedanken zuwider ist:) so überbietet das Gute in eben dem Maase diese kleine Versehen.

Der schöne Stich und das sonst würdige Äussere der Ausgabe lassen leicht die wenigen Stichfehler übersehen, die sich freilich hier und da vorfinden (z. B. in op. 1, Seite 2, in der letzten Zeile, Takt 5, wo in der oberen Melodie die Note D im Sextaccord von G ausgelassen ist und d. gl. mehr), welche aber der aufmerksame Spieler leicht finden und verbessern wird.

Möge Herr Carcassi die Liebhaber der Guitarre mit noch vielen dergleichen Werken erfreuen, wobei übri-

gens zu wünschen wäre, dass er, bei schwierigen Stellen, den Fingersatz genau bezeichnen möge, um den Liebhabern auf diese Art einigermasen ihr Studium zu erleichtern.

Würzburg 1828.

Joseph Küffner.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt und dem Fräulein Marie Hirzel in Zürich mit wahrer Hochachtung zugeeignet von *A. Liste.* 17tes Werk, 1tes Heft.

Bonn bei Simrock. Eigenthum des Verlegers. Preis 2 fr. 50 Ce.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte etc. etc. von *A. Liste.* 17tes Werk 2tes Heft.

Bonn bei Simrock.

Mit den obigen Liedern wünschte ich mich selbst zugleich, nach langer Abwesenheit, auf eine angenehme Weise bei der *Cäcilia* wieder einzuführen; *) und ich will von jetzt an häufigere Besuche versprechen, wenn sie noch willkommen sein sollten. In Wahrheit darf ich aber sagen, dass ich nichts desto weniger unterdessen immer lebhaften Antheil an ihrem Schicksal genommen, und im Stillen meine Freude gehabt habe an ihrem Gedeihen und Blühen, das wohl den Neid mancher Schönen erregen muss.

Wir sind nicht gar reich an schönen Liedern und Gesängen, und diese wunderlieblich duftende Blume im Kunstgarten scheint einen ganz eignen Boden und besondre Pflege zu verlangen. Leider ist Carl Maria von Weber's romantische Liederleyer, die selbst in seinem Freischütz und Oberon als Grund-Ton seiner herrlichen Natur, nur voller und in reicherer Form wieder erklingt, zu frühe verstummt. Leider auch haben wir von dem, besonders in lyrischer Deklamation, ihm so geistverwandten Gottfried Weber Wenig mehr zu

---

*) *Cäcilia*, 1. Bd., (Heft 1,) S. 11.

erwarten, seit er, ein vorurtheilsfreier Forscher, Lorbeeren grösserer Art errungen, und bereits als Reformator in der Theorie der Tonsetzkunst ins Französische, Holländische etc. etc. übersetzt wird. Denn ist es erst einmal so weit gekommen, dann wehe der armen Zither! sie steht gewiss mit gesprungenen Saiten in der Ecke, und wird schwerlich mehr bezogen. Was aber seitdem Frisches und Anmuthiges in dieser Gattung zu Tage gefördert wird ist Wenig.

Um so erfreulicher erscheint daher die vorliegende Gabe. Herr Liste, ein trefflicher Künstler, (nicht bloss auf dem Pianoforte,) von warmem Eifer für die Kunst beseelt, und der musikalischen Welt schon durch mehrere Claviercompositionen vortheilhaft bekannt, hat seinen Liedern, die ich hier mit Vergnügen anzeige, den Stempel einer anziehenden Eigenthümlichkeit aufgeprägt. Leicht und gefällig fortschreitend,*) in bestimmter Farbe und Haltung, zeigen sie sich grösstentheils als der lebendige Erguss einer individuellen Stimmung, nicht als ein mühsames Fabrikat. Darum heben und tragen sie auch, ziehen mit sich fort, und theilen das Leben mit, das in ihnen wohnt. — Als vorzüglich gelungen möchte ich bezeichnen No. 1 die Vierzehnjährige, No. 5 Sylfen-Lied, No. 3 Ersisches Lied, No. 4 Könnt' ich dein vergessen, No. 5 Abschied vom Rigi und das nahverwandte No. 6. Sehnsucht nach dem Rigi. — Letzteres ist schon längst ein Lieblings-Lied der zahlreichen Musikfreunde und Freundinnen in Zürich geworden, ein

*) Sein „Kriegers Abschied“ — „Abschied vom Leben“ von Körner, „des Knaben Tod“ von Uhland, Wiegenlied, und so manches Andere sind herrliche Beweise davon. Von ihm und Carl Maria von Weber nährten manche mit mir die schöne — unerfüllt gebliebene — Hoffnung, eine Reihe Göthe'scher Lieder zu erhalten; denn was auch darin schon versucht worden, und ob auch der grosse Dichter selbst schon die Palme gereicht hat; mir scheint sie, Einzelnes von Reichardt ausgenommen, noch immer zu vergeben. *v. D.*

Lied wie man es gerne aus freier kräftiger Kehle in den Bergen wiederhallen hören möchte. Es wird sich auch bald an anderen Orten ein Vorzugsrecht erwerben, und viele werden noch einen besonderen Reiz in den mancherlei Anklängen finden, die in diesen Liedern daran erinnern, dass sie auf Schweizer-Boden entsprossen sind. —

Auch die Texte sind meistens glücklich gewählt. Dass bei einer grossen Anzahl von Strophen zuweilen kurze unbedeutende Sylben auf schwere Taktheile oder auf einen Haupt-Nachdruck der Melodie fallen, oder dass letztere gar bei einem grossen Wechsel der Empfindung mit dem Texte in Widerspruch geräth, ist ein Missstand, der nur durch besondere Behandlung der verschiednen Strophen zu vermelden wäre, was denn auch, wie Verleger wissen, seine Schwierigkeiten hat; — zu ungleichartige Strophen werden aber am Besten ganz weggelassen. —

Durch die günstige Aufnahme, welche diese Lieder ohne Zweifel bei dem Publikum erhalten, wird sich Herr Liste hoffentlich ermuntert fühlen, noch Mehres und auch grössere Gesang-Compositionen mitzutheilen, die schon mit Glück in dem Singverein aufgeführt wurden, der sich in Zürich seiner geschickten Leitung anvertraut hat, und wesentlich zur Beförderung und Erhöhung des dortigen Kunstsinns beiträgt.

Stich und Papier bedürfen keines besondern Lobes; die Lieder sind bei Simrock in Bonn verlegt.

Alex. v. Dusch.

Variations pour le Pianoforte, à quatre mains, composées par *Jacques Schmitt.*

Oeuv. 45. Pr. 1 fl. Hamburg chez Jean August Boehme.

Wenn wir Herrn Jac. Schmitt nicht bereits als einen sehr angenehmen Componisten von guter Schule kennten, so würde schon das vorstehend genannte Werkchen allein hinreichen, ihn uns als solchen zu empfehlen. Es ist eine äusserst liebliche Composition, ein einfach-schönes und doch anziehendes Thema, auf sehr anziehende, wohl

ins Gehör und auch wohl in die Finger fallende Weise variirt, durchaus nicht oberflächlich, sondern mit Gewandtheit und Einsicht gearbeitet, und überhaupt ganz geeignet, Clavierspielern von mittelmässiger Fertigkeit nützliche Übung und angenehme Unterhaltung zu gewähren. Erinnern unsere Leser sich noch dessen, was wir zur Empfehlung der in ihrer Art ausgezeichnet trefflichen und zweckmässigen T. Haslingerschen Compositionen, (unter dem Titel des musikalischen Jugendfreundes) gesagt haben, *) so können wir die gegenwärtige Composition des Herrn J. Schmitt mit den wenigsten Worten characterisiren, indem wir sie jenen an die Seite stellen, und nur hinzufügen, dass die gegenwärtige wohl etwas schwerer, und dabei auch wohl etwas moderner oder auch eleganter gehalten, an Zweckmässigkeit in ihrer Art aber jenen gleich ist.

Wenn uns ein Ding so recht in seiner Art befriedigt, so mögen wir es gerne unverweilt aussprechen, und desshalb wollen wir denn auch die gegenwärtige Empfehlung gleichwohl einzeln vorangehen lassen, indess wir über einige andere Compositionen desselben Verfassers einer ausführlicheren Beurtheilung aus der Feder eines sehr competenten Mannes entgegen sehen.

d. Red.

---

*) *Cäcilia*, 1. Bd., (Heft 2,) S. 158.

Silvana, romantische Oper in 3 Aufzügen, von *Carl Maria von Weber*. Vollständiger Clavierauszug, vom *Componisten*. Neue Ausgabe, mit Bemerkung der Instrumente, nach der Partitur.

Berlin, in der Schlesinger'schen Musikhandlung. Preis 6 Rthlr. 12 Gr.

Olimpia, grosse Oper, in Musik gesetzt vom Ritter *Spontini*, vollständiger Clavierauszug, II. und III. Act.

Berlin, bei Ad. Mt. Schlesinger.

Die Erwähnung der gegenwärtigen Ausgabe der Olimpia geschieht, — nachdem die Composition der Oper selbst in diesen Blättern schon sehr ausführlich (im 2. Bande, Heft 5, S. 1,) und insbesondere auch der Clavierauszug des ersten Acts (Bd. 3, Hft 9, S. 51), nach Verdienst besprochen worden ist, — nur um, der Vollständigkeit wegen, auch das Daseyn dieser beiden letzteren Acte, mit der Versicherung anzuzeigen, dass die, unter der Aegide des Componisten selbst ausgehende Clavierbearbeitung derselben, der des vorhergehenden Actes gleich, in manchen Stücken auch, den von uns, gelegenheitlich des ersten Actes geäusserten Wünschen entsprechend, noch zweckmässiger eingerichtet, — übrigens das Aeussere anständig und splendid, und somit die Herausgabe einer ausgezeichneten Zierde unserer sowohl als der französischen *) musikalischen Literatur, auf rühmenswerthe Weise vollendet ist.

Als interessantes Gegenstück zu dem erwähnten grossen Kunstwerke des gereiften Meisters Spontini, erscheint eine, aus eben derselben Verlaghandlung hevorgehende „neue Ausgabe" der Oper *Silvana*, der ersten

---

*) Der Clavierauszug enthält nämlich, neben dem teutschen Texte, auch den, wenigstens in Ansehung der *genesis* von Seiten des Tondichters, als Originaltext zu betrachtenden und auch an sich selbst jedenfalls vorzüglicheren und überall passenderen französischen. *GW.*

Oper, zu welcher unser *Maria Weber*, damals noch junger Dilettant, seine jugendlichen Schwingen zu erheben gewagt.

Wie interessant diese frühe Arbeit des herrlichen Meisters sich neben seine späteren, vollendeteren stellt, bedarf keiner Betheuerung, so wie auch dass, auch aus der vorliegenden Jugendarbeit, uns ein reicher Lichtglanz von Geniefunken entgegenleuchtet, wenn auch mitunter zwischen mancher Unvollkommenheit sowohl in ästhetischer als selbst zuweilen in technischer Hinsicht, welche uns jedoch nicht hindern können, auch dieses Werk mit unter die vortrefflichsten unserer nationalen dramatischen Werke zu stellen.

Unter den, zur Aufführung am Pianoforte vorzüglich geeigneten Nummern, sind als ausgezeichnet schön zu rühmen: vorzüglich das Duett Nr. 5 für Tenor und Bass, — noch mehr das wunderschöne ausdrucksvolle für Sopran und Bass Nr. 9, — das Quartett Nr. 11, — die empfindungs- und leidenschaftvolle Tenor-Arie Nr. 13, — das echt geniale joviale Liedlein des Krips Nr. 14, — die tiefgefühlte, höchst ausdrucksvolle Bass-Arie Nr. 17, und das Terzett Nr. 18 für Sopran, Tenor und Bass; — auch wohl das Trinklied mit Chor: „Geniesst, jedoch bescheiden", Nr. 8.

Auch für die Scene oder Arie Rudolphs mit der — noch sprachlosen — Silvana (Nr. 7), wo jener das liebenswürdige Waldmädchen zu gewinnen und anzulocken sich bemüht, indess sie ihre Antworten nur durch Pantomime auszudrücken vermag und ein obligates Violoncell, als Dolmetsch ihrer Empfindungen, statt ihrer spricht und singt, — auch für diese Scene ist im vorliegenden Clavierauszuge das Mögliche dadurch gethan, dass die obligate Violoncellstimme in einer eigenen Notenzeile beigefügt ist, um, entweder auf dem ursprünglich beabsichteten, oder wenigstens auf irgend einem andern, zum Tragen der Töne fähigen Instrumente, besser ausgeführt werden zu können, als dies auf dem Pianoforte möglich ist; und auf diese Art mag denn auch diese Nummer

sich am Fortepiano mit schöner Wirkung vortragen lassen. (Dabei wird übrigens ohne Zweifel jeder verständige Spieler des besagten Instrumentes geneigt sein, sich auf das Vortragen blos allein der wirklichen Solostellen zu beschränken, und sich nicht durch den Uebelstand irre machen zu lassen, dass, während der Pausen des obligaten Violoncells, auch die Ripienbassstimme mit in die Violoncellzeile gestochen worden ist, ein *hors d'oeuvre* welches wohl gewiss nicht mit Vorwissen des, auf dem Titelblatt als Selbstverfasser des Clavierauszugs genannten Componisten, geschehen ist, welcher ohne Zweifel blos vorgeschrieben hatte, es solle die obligate Violoncellstimme mit hineingestochen werden, statt wessen dann der Copist oder Stecher, gedankenlos genug! nicht allein die Solo's, sondern auch die, vermuthlich in die vor ihm gelegene ausgeschriebene Violoncellstimme mit eingetragen gewesenen einfachen trockenen Bässe, [zum Theil blosse sogenannte Pauken- und gehackte Bässe,] mit hinein geschrieben und gestochen hat; welche aber am Claviere wirklich mitzuspielen höchst unverständig wäre!—)

In allen übrigen Stücken ist die Clavierbearbeitung, zwar nicht grade leicht ausführbar, doch sonst musterhaft zu nennen. Dass im Clavierauszuge überall die ausgezeichnet hervortretenden Orchester-Instrumente angeschrieben sind, wie wir es in unserem früheren Artikel „Ueber Clavierauszüge überhaupt" etc. (3. Bd. Heft 9, S. 23, besonders S. 35,) gewünscht, und dass dieses sich auf dem Titelblatte eigens, als Empfehlung dieser Ausgabe, angerühmt findet, können wir nicht anders als für sehr zweckmässig erkennen, — so wie auch dass der Gang des Stückes überall möglichst genügend durch beigesetzte Anmerkungen angedeutet worden ist, — und nicht minder dass dem teutschen Texte zugleich auch ein ganz wohl angepasster italienischer beigefügt worden ist.

Möge dieser Clavierauszug beitragen, dem wirklichen hohen Kunstwerthe auch diese Oper unsers theuern Weber nach und nach die gebührende allgemeinere Aner-

kennung zu verschaffen, und ihr den Weg zur Aufführung auf mancher derjenigen Bühnen zu bahnen, welche des Glaubens zu sein scheinen, C. M. v. Weber sei erst seit seinem Freischütz ein rechter C. M. v. Weber geworden.

GW.

Ein paar Worte

über die

Vorträge auf dem Pianoforte

in unsern academischen Concerten.

Auf einer Hochschule, welche 1500 Studierende zählt, pflegt es nicht an Dilettanten zu fehlen, welche sich auf Flöte, Violine, besonders aber auf dem Fortepiano auszeichnen. So lange in Göttingen academische Concerte existiren, finden sich auch auf dem Programme Clavierconcerte, welche theils von Dilettanten, theils von Musiklehrern vorgetragen wurden; ja in den letzten Jahren hörten wir in jedem Concerte eine solche Solopartie, und oft jedesmal von einem andern Pianisten gespielt, so dass auf diese Weise ein rühmlicher Wettstreit entstand. In diesem verflossenen Winter erfreuten uns die Herrn Studiosen Fischer, Hoffmann und Zachariae, sodann die Herren Kulenkamp und Riemenschneider mit Clavier-Concerten von Hummel, Kalkbrenner etc. Allen genannten Herren wurde ein gerechter und allgemeiner Beifall zu Theil; da aber der Herr Studiosus Fischer sowohl als Herr Kulenkamp ihre eigenen Compositionen vortrugen, und man diese nicht anders als gelungen nennen darf, so verdienen genannte Herren deshalb einer besondern und ausführlichern Erwähnung.

Herr Fischer ist ein Thüringer aus dem Schwarzburg-Rudolstädtschen, und ein mit vielem musikalischen Talente begabter junger Mann. Während seines Hierseyns hat er sich, man darf sagen, zu einem sehr guten Clavierspieler ausgebildet. Fertigkeit, Deutlichkeit und Präcision sind die allgemein anerkannten schönen Eigenschaften seines geschmackvollen Spiels. Er trug zwei *Rondo's* von eigener Composition vor, welche recht viel Eigenthümliches enthalten, und in technischer Hinsicht sehr lobenswerth gearbeitet sind. Durch sein anspruchloses, bescheidenes Wesen und durch seinen in jeder Hinsicht unbescholtenen Lebenswandel, ward er der Liebling der ganzen musikalischen Academie, so dass ihn bei seinem nunmehrigen Abgange von der Universität tausend Seegenswünsche auf seiner künftigen Laufbahn begleiten.

Herr Kulenkamp, welcher dem auswärtigen musikalischen Publicum schon als Componist und Virtuose auf dem Fortepiano rühmlich bekannt ist, spielte den 9ten Febr. das erste Concert von seiner Composition. Wenn früher im Druck erschienene *Rondo's*, *Sonaten* etc. schon von Talent und Beruf des Herrn K. zeigen, so spricht die-

ses Concert, *As*-dur, laut dafür. Beim ersten und letzten Satze dieses Concerts hat die Form des Hummelschen *a*-moll Concertes dem Verfasser vorgeschwebt, ohne dass jedoch die Eigenthümlichkeit des Componisten dadurch verletzt worden ist. Wenn man bei den Clavier-Concerten der neusten Tondichter sich besonders darüber zu beklagen hat, dass durch das Accompagnement die Solopartie bedeckt wird, so kann man nicht anders sagen, als dass Herr K. eine überladene Begleitung sorgfältig vermied. Bei den Tutti's ist freilich dem Orchester hie und da eine gute Lection gegeben, die sich jedoch bezwingen lässt, allein die Solo's erscheinen dem Zuhörer klar und lichtvoll auf dem Accompagnement getragen, indem Streich- und Blas-Instrumente abwechselnd in lieblichen Contrasten auftreten und oft überraschende Anklänge der gewählten Motive hören lassen. Die Solopartie selbst ist aber unbeschreiblich schwer und scheint bloss für den Componisten geschrieben zu seyn, dessen Fertigkeit zu bewundern, ja oft anzustaunen ist. Herr K. hat sich hier seit 10 Jahren zum Clavier-Virtuosen gebildet, wo er die grössten Meister: Hummel, Moschelles, Aloys Schmidt etc. hörte. Noch vor einem Jahre fehlte ihm die gehörige Ruhe und Deutlichkeit bei seinem Spiele, ein zu harter Anschlag wirkte unangenehm auf die Zuhörer; am 9ten Febr. aber hörten wir ihn als einen ausgebildeten Virtuosen. Unbeschreibliche Fertigkeit, gepaart mit der Ruhe alter berühmter Künstler, lobenswerthe Deutlichkeit, schöner sauberer Anschlag und geschmackvoller Vortrag bezeichneten an diesem Tage sein Spiel. Jedoch nicht bloss eigene Compositionen trug er so meisterlich vor, sondern auch vierhändige Variationen von Czerny mit Herrn Fischer. Schöner als diese beiden Freunde die Czernysche Composition spielten, kann man sie nicht leicht hören!

Göttingen, im Marz 1828.

Dr. *Heinroth.*

Leipzigs Vorzeit.

I.) Die Leipziger Societät der musikalischen Wissenschaften.

In Leipzig wurde 1738 unter diesem Namen eine Gesellschaft zur Verbreitung theoretisch-musikalischer Kenntnisse gegründet, welche ungefähr 20 Jahr bestanden hat. Ein Lorenz Mitzler, zu jener Zeit einer der gelehrtesten musikalischen Theoretiker, war ihr Gründer. Sie zählte die berühmtesten Männer unter ihren Mitgliedern, z. B. Telemann in Hamburg, den Organisten Schröter in Nordhausen (den Erfinder des Pianoforte's), den grossen Händel in London, den berühmten Graun in Berlin, unsern Sebastian Bach. Mitzler ging späterhin als Arzt nach Polen. Dadurch gerieth sie erst ins Stocken und lösste sich endlich ganz auf.

II.) Italiänische Oper in Leipzig vor 74 Jahren.

Es scheint, als ob 1753 von der damals in Leipzig anwesenden Kochschen Schauspielergesellschaft auch kleine italiänische Singspiele, vielleicht solche, wie einmal die waren, worin Bianchi so viel Beifall ärndete, aufgeführt worden sind. Es erschien nämlich in jenem Jahre ein Sendschreiben an Herrn K. in Z., die Leipziger Schaubühne betreffend, in welchem Letzterer erstaunlich verunglimpft worden seyn muss. Ich selbst habe die Schrift nicht gesehen, kann es aber aus zwei Gegenschriften abnehmen, die vor mir liegen und wovon die eine in Versen, die andre in Prosa ist.

Wahrscheinlich war Gottsched der Verfasser des Sendschreibens, denn er, der abgesagte Feind von dem, 1752 in die Scene gesetzten „Der Teufel ist los", war zuerst gegen diese, wie gegen alle Operetten aufgetreten. In beiden Gegenschriften macht man sich nun auch namentlich darüber lustig, dass der Kritiker das Ita-

liänische nicht auf der Bühne leiden kann. In der, in Alexandrinern geschriebenen „Rettung der Ehre des Leipziger Schauplazzes“ liesst man nämlich, S. 19:

Wenn endlich *** (Gottsched?) sich aus seiner Sphäre reisst,
Und uns Musik und Tanz auch zu verachten heisst,
Das Walsche albern ſind't, die Triller nicht kann hören;
So wird er ausgelacht u. s. f.

Hieraus könnte man freilich nichts Sicheres folgern. Allein viel Mehr ergiebt sich für unsre Behauptung aus der „Antwort auf das Sendschreiben“, denn hier steht, S. 14 und 15 ausdrücklich: „Doch ich kehre wieder zu den Sing-„spielen zurück. Ich glaubte sie verschonten „sie noch etwas eher, wenn sie nur nicht „Italiänisch wären. Wie? Italiänische „Singspiele auf eine deutsche Schaubühne? „Nein, sie sollten ursprünglich deutsch seyn, „wenigstens sollten sie doch deutsch aufge-„führt werden.— Nein, mein Herr, ich kenne „manchen jungen Herrn, und manches Frauenzim-„mer, die dadurch bewogen worden sind, italiä-„nisch zu lernen. Und der von ihnen soge-„nannte Gallerie-Pöbel und auch andre verstehen „eben so wenig deutsch, als italiänisch, wenn „es gesungen wird. Dazu, wenn sie noch anders „einige Empfindung des reizenden und des übel-„klingenden im Gehör haben, so belieben sie nur „einmal Achtung zu geben, wie schlecht es klingt, „wenn man ein deutsches Singespiel aufführt, „und hören sie alsdann, was für Annehmlichkei-„ten die italiänischen unsern Ohren gewäh-„ren. Ja über dieses, da unsere Schauspieler „eben sowohl für Leute, die italiänisch „gelernt haben, als vor gemeine und pure „Deutsche spielen, so sehe ich nicht ein, wie es „ihnen zu verdenken ist, wenn sie auch diese zu „belustigen suchen. Und was wollen sie endlich „dazu sagen, wenn ich Ihnen einwende, dass „unsere Bühne sowohl von den vornehmsten des „Landes selbst, als auch von andern, die den kö-„niglichen Opern und Singespielen beigewohnt „haben, besucht wird, denen ein italiänisches „Singespiel, und ein artiger Tanz eben so sehr

„gefallen, als sie **Ihnen, mein deutscher** „**Herr Patriot, missfallen.**“ Hier scheint doch offenbar jene Schrift einmal die Singespiele überhaupt, namentlich: **der Teufel ist los,** und dann dieselben auch noch besonders darum angegriffen zu haben, weil mindestens manche davon **italiänisch in Leipzig gegeben wurden.** *)

III.) **Concerte in Leipzig im Umfange des achtzehnten Jahrhunderts.**

Im Jahr 1702 kam **Georg Philipp Telemann,** erst 21 Jahr alt, nach Leipzig, eigentlich in der Absicht, um hier zu studiren. Allein schon auf dem Gymnasium in Hildesheim hatte er sich viel auf Musik abgegeben und namentlich schon den 6ten Psalm componirt, den sein Stubenbursche bald zur Aufführung in der Thomaskirche brachte. Der damalige Bürgermeister **Romanus** fand die Arbeit wohlgerathen, und ermunterte Telemann, blos bei der Musik zu bleiben. Er wurde schon 1702 Organist und Musikdirektor an der Neukirche, und errichtete nun ein *Collegium musicum*, das noch mindestens 1731, und „aus lauter Studiosis bestand.“ „Ursprünglich war es zur Auf„führung von Musiken in der Neukirche bestimmt, „er gab aber auch sonst grosse Musiken und hatte „etliche Mal die Gnade, Se. Königliche Polnische „Majestät und andere grosse Fürsten zu diver„tiren.“ Aus seiner Mitte gingen berühmte Sänger, Akteurs und Virtuosen aller Art hervor; so rühmt namentlich Telemann „Monsieur Bend„ler und Petzold als ungemeine **Bassisten** und „**Akteurs;**“ ingleichen einen „Monsieur **Riem**„**schneider,** den auch schon Hamburg auf dem „Theater admirirt“ und welcher nach England ging.

Man sieht, *a*) wie uralt also Leipzigs Concerte seyn müssen; *b*) wie viel die Schauspiel-

*) Die „**Gesch. d. Theaters in Leipzig.**“ Leipz. 1818, hat zwar S. 98 — 112 den ganzen Streit über: **der Teufel ist los,** sehr treffend und trefflich geschildert, ohne aber etwas über diesen Umstand beizubringen. *r.*

kunst, die damals eben aufblühte, Leipzig und den Kreisen verdankte, welche die Studirenden zur Pflege Euterpens und Thaliens geschlossen hatten.

Leipzig hat überhaupt von jeher vielen Sinn für Musik gehabt, und daher mögen hier auch regelmässig eingerichtete Concerte gewesen seyn, ehe in vielen andern grossen Städten daran gedacht wurde. Im Jahre 1739 waren wöchentlich zwei dergleichen. Eines dirigirte der berühmte Johann Sebastian Bach auf dem Zimmermannischen Kaffeehause, (*ubi?*) in der Katharinenstrasse. Das andre stand unter der Leitung eines uns jetzt minder bekannten Mannes, der aber zu jener Zeit gewiss auch viel Verdienst hatte, unter dem Organisten Joh. Gottlieb Görner. Auch dies war ebenfalls alle Wochen einmal thätig, und zwar im Schellhaferischen Saale (im jetzigen Hotel de Saxe) in der Klostergasse.

Leipzig hatte also damals wöchentlich zweimal und in den Messen gar viermal Concert, denn da liess sich jede Gesellschaft wöchentlich zweimal hören.

Woher sie immer neuen Stoff nahmen, was immer gegeben wurde, kann ich leider nicht nachweisen.

Die Spielenden selbst waren meistentheils Studirende, „und sind immer Musici unter „ihnen," schreibt Lorenz Mitzler in seiner neueröff. musik. Bibl., Leipzig, 1739, I. S. 64, „so dass öfters, wie bekannt, nach der Zeit „berühmte Virtuosen aus ihnen erwachsen." — Der Anfang dieser Concerte war um acht, das Ende um zehn Uhr. Auch auf dem Brandvorwerke fanden im Jahr 1740 alle Sonntage Concerte statt, „in welchen die schönsten Arien und „Ouvertüren producirt wurden," wie eine Schrift: „die Freuden des Brandvorwerks," 4to, 1746, versicherte, und zur Erläuterung dieser Nachricht dient, dass das (vordere) Brandvorwerk nicht nur einer der ältesten, sondern in jener Zeit auch einer der angesehensten Vergnügungsorte Leipzigs war.

r.

Intelligenzblatt
zur
Caecilia.
1828.
Nr. 29.

Ankündigung,
betreffend die

Fortsetzung

der

Zeitschrift

Cäcilia.

Dem, vielfältig von Abonnenten, von vielen Buch- und Musikhandlungen, und von allen Haupt-Post-Expeditionen, geäusserten Wunsche zu entsprechen, ist die B. Schottische Verlaghandlung mit der Redaction dahin übereingekommen, dass künftig ständig *in jedem Jahre Acht Hefte*, also *zwey Bände*, geliefert werden, und iener eigenen

Expedition der Zeitschrift Cäcilia
in Mainz

die Versendung derselben aufgetragen sein soll.

Es ist demgemäss nach Neujahr 1828 noch das 28. Heft ausgegeben worden, von 1828 an aber werden

alljährlich zwey Bände,
oder
acht Hefte,

(nämlich im Jahr 1828 der 8te Band, bestehend aus den Heften 29, 30, 31, 32, — und der 9te Band, bestehend aus Heft 33, 34, 35, 36, — im Jahre 1829 eben so Band 10 und 11 (oder die Hefte 37-44. u. s. f.) erscheinen.

Demnach gilt, vom Jahre 1828 an, *das Abonnement jederzeit für einen ganzen*

Jahrgang

von Neujahr zu Neujahr, also für *zwei Bände* oder *acht Hefte*, wofür der *Abonnementpreis* 6 fl. Rheinisch, oder 3½ Thlr. Sächs. (ord.) beträgt. Dieser Betrag wird jedesmal gleich bei der Ablieferung des ersten Heftes eines Jahrganges *vorausbezahlt*, und die Berechnung darüber von der

Expedition der Zeitschrift Cäcilia
in Mainz

gepflogen, an welche auch die Bestellungen zu richten sind.

Uebrigens bleiben die Bedingungen dieselben wie bisher, und werden die Hefte *ganz dieselbe Einrichtung und denselben Gehalt* behalten wie bisher, und demnach fortwährend jederzeit bedeutend Mehr leisten, als ur-

sprünglich versprochen gewesen, also auch eigene Bandumschläge, mitunter wieder Portraite u. dgl., für welches Alles der Umstand bürgt, dass auch *die Redaction* nicht nur *dieselbe bleibt* wie bisher, sondern sich dem Institute jetzt sogar noch fester verbunden hat als bisher, und dass überhaupt *durchaus in keinem* sonstigen Punkte auch nur das Geringste geändert wird, als nur allein in den oben besagten Punkten der Lieferungs- und Abonnementsbedingungen.

Die verehrlichen Abonnenten können auch noch die bisherigen Jahrgänge, à 2 fl. 24 kr. pr. Band, erhalten.

Der ursprüngliche Plan der Zeitschrift, obgleich bereits bekannt und durch die nunmehr vierjährige Ausführung hinlänglich bewährt, wird doch, zur Erinnerung, nachstehend noch einmal wiederabgedruckt.

Mainz den 31. Januar 1828.

Die Expedition der Zeitschrift Cäcilia.

☞ **In Bezug auf obige Anzeige der *Expedition* der Zeitschrift Cäcilia, sehen wir uns veranlasst, diejenigen Herrn Abonnenten, welche unter den nunmehr veränderten Bedingnissen das Abonnement für den laufenden Jahrgang fortzusetzen wünschen, höflichst zu ersuchen, dieses uns, oder der *Expedition* selbsten dahier, anzuzeigen; indem Letztere sich vorgenommen hat, die Versendungen dieser Zeitschrift nur auf feste Aufträge hin zu bewerkstelligen.**

Mainz den 1. Februar 1828.

B. Schotts Söhne.

Plan
der Zeitschrift *Cäcilia*.

Es ist zeitgemäss, dass, neben den in Teuschland bereits bestehenden musikalischen Zeitungen, den Freunden der Kunst auch noch eine andere Zeitschrift entgegen komme, welche, ohne die Anmasung, mit ihren verehrten älteren Schwestern um den Vorzug, und zwar am allerwenigsten um den Vorzug als eigentliche Zeitung, ringen zu wollen, ihr Verdienst vielmehr hauptsächlich darin suche, ihren Lesern nach und nach eine Sammlung interessant unterhaltender und belehrender Aufsätze, Abhandlungen und sonstiger Geistesblüthen, von bleibendem Interesse, heftweise in die Hände zu geben, und zugleich dem Austausche von Ideen und Ansichten über Kunst und Kunstgegenstände einen neuen, freien Markt zu gewähren.

Eine solche Anstalt zu begründen, eröffnet unsere *Cäcilia* in ihren Blättern einen Sprachsaal, in welchen jeder Verständige und Gebildete Eintritt findet, um über Tonkunst und ihr verwandte Gegenstände etwas Gedachtes mit und zu den Zeitgenossen zu sprechen. Von der in ihren Hallen präsidirenden Redaction kann demnach jeder Denker das Wort begehren, und sie wird es keinesweges, wie von manchen Redactionen literarischer Blätter mitunter zu geschehen pflegt, allein demjenigen geben, welcher in ihrem Sinne sprechen will.

Sie wird daher auch nicht das Signal geben, grade ein Häuflein Gleichglaubige unter ihren Fahnen zu versammeln, und es kann darum bei ihr von keiner Partei die Rede seyn, oder von allen. Denn sie ist, hierin einklängig mit Oken, der Meinung, die Herausgeber einer Zeitschrift, oder jeder andern Sammlung, seien keinesweges gesetzt, um fein dem Laufe der Dinge seinen Weg anzuweisen, und ihre Ansichten zur Norm zu erheben, um darnach, wie man zu sagen pflegt, die Tugend zu belohnen, das Laster zu bestrafen und, als Polizeichergen des Geschmacks

Laster zu bestrafen und, als Polizeichergen des Geschmacks und der Intelligenz, am Thore Wache zu stehen, damit kein ihren Ansichten widersprechendes Gut eingefahren und verdebitirt, kein anderes System gepredigt werde, als das von ihnen approbirte. — Fern bleibe jede Bevormundung dieser Gattung von unserer *Cäcilia.*

Auch von jedem Einflusse der Verlaghandlung auf den Inhalt ihrer Blätter ist die Redaction gänzlich unabhängig, worüber schriftliche Uebereinkunft vorliegt.

Der

Inhalt der Zeitschrift

soll hauptsächlich aus nachstehend verzeichneten Gegenständen bestehen:

I. Theorie.

Aufsätze, über Musik und damit verwandte Gegenstände, — auch ordentliche Abhandlungen: nur überall in möglichst gefälligem, und, soweit die Natur des Gegenstandes es erlaubt, nicht den Gelehrten und Musiker allein, sondern jeden Gebildeten ansprechendem Gewande; — mitunter auch Uebersetzungen und Auszüge aus bedeutenden Schriften des Auslandes.

Die Herausgabe in Heften von mehren Bogen macht es thunlich, auch längere Aufsätze unzerstückt zu geben, welche in anderen, blätterweis erscheinenden Zeitschriften, den Lesern nur unterbrochen und stückweise zu Händen kommen, und dort auch wohl eben darum minder willkommen erscheinen würden.

II. Kritik.

Kritische Uebersichten der musikalischen Literatur im Allgemeinen; — Recensionen musikalischer Werke jeder Art. Um Vielseitigkeit der Ansichten zu begünstigen, wird die Redaction vielleicht über einen und denselben Gegenstand zuweilen verschiedene, von entgegengesetzten Ansichten ausgehende, Beurtheilungen aufnehmen, und, durch ihre Bemerkungen dazu, einen Standpunkt zur Würdigung der Sache festzustellen suchen. —

Auch Autokritiken, versteht sich mit eigener Namensunterschrift, sind nicht ausgeschlossen; und auch die Verlaghandlungen werden eingeladen, gute Recensionen ihrer Verlags-Werke von guten und nicht anonymen Beurtheilern zu veranlassen und der Redaction einzusenden, welche dieselben, sofern sie das Gepräge der Unpartheilichkeit darin erkennt, gerne aufnehmen wird. Die Redaction gedenkt auf diesem Wege, ihrer Pflichten und Rechte unbeschadet, sich einen Theil ihres Regiegeschäftes zu erleichtern, und zugleich jedem Autor oder Verleger den Weg zu öffnen, einer etwa gemuthmaseten Nichtbeachtung seiner Werke oder Verlag-Artikel zu steuern, und so zur Herstellung möglichster Gleichheit mitzuwirken. Will freilich der Verfasser einer solchen Recension die Unpartheilichkeit seiner Beurtheilung nicht durch offenkundige Nennung seines Namens verbürgen, so wird er der Redaction erlauben, alsdann dasjenige, was sie ihrer Ueberzeugung zu sehr Widersprechendes darin findet, allenfalls zu ändern.

III. Historische Artikel.

Anzeigen interessanter Ereignisse auf dem Felde der Kunst; — Berichte von neuen Erfindungen; — Abbildungen neuer, oder neuverbesserter Instrumente; — Berichte über lebende Künstler; auch wohl ihre Lebensbeschreibungen, von ihnen selber verfasst; — Todesanzeigen; — Porträte; — lithographirte Facsimile's von Autographen oder Original-Manuscripten merkwürdiger Personen; — auch wohl Correspondenzartikel aus den bedeutendsten Städten des In- und Auslandes, insbesondere über Aufführungen bedeutender Kirchen-, Bühnen-, und Concertmusiken; jedoch überall mehr das aufgeführte Kunstwerk, als die individuelle Aufführung und die vortragenden Personen beachtend.

Ueberhaupt werden die Herrn Correspondenten gütigst darauf Bedacht nehmen, nur solche Correspondenznachrichten einzusenden, deren Interesse nicht in der Neuheit des Erzählten besteht, sondern durch den inne-

ren Gehalt der Mittheilung möglichst bleibend sei, indem natürlicherweise eine, nicht in einzelnen Blättern, nicht posttäglich, sondern in Heften erscheinende Zeitschrift nicht den Zweck haben kann, ihren Lesern die Tagesneuigkeiten aufs geschwindeste zur Kenntniss zu bringen. Die *Cäcilia* soll kein Neuigkeitsblatt sein.

Auch Notizen von blos localem Interesse ins grössere Publikum zu fördern, kann nicht als Bestimmung dieser Blätter betrachtet werden.

IV. Verkehr.

Anfragen oder Aufgaben, und deren Beantwortungen und Auflösungen.

V. Ausstellung.

Von Zeit zu Zeit, und zwar nicht selten, Canons, — oder auch sonstige kurze Musikstücke, von vorzüglichen Tonsetzern unserer *Cäcilia* gewidmet; — zuweilen auch wohl Gedichte, ausgestellt um componirt zu werden.

VI. Rein unterhaltender Theil.

Phantasieen im Kunstgebiete, Anecdoten, Aphorismen, Streckverse, Epigramme und sonstige Gedichte; — auch kurze Erzählungen, Charaden, Räthsel, Logogriphe, u. dgl.

Es bleibet uns nun noch übrig, alle einsichtigen Freunde der Kunst, und auch diejenigen, welchen etwa keine eigenen Einladungsschreiben zukommen, hiermit aufzufodern und freundlichst einzuladen, unsere *Cäcilia* mit Beiträgen zu erfreuen. Jedem, der es vorzieht, anonym zu bleiben, wird, sofern er uns seinen wahren Namen nennt, die strengste Verschwiegenheit zugesichert. Immer wird jedoch die *Cäcilia* solche Artikel, deren Verfasser sich öffentlich unverholen nennen, am liebsten sehen, und vorzugweis aufnehmen.

Die Beiträge, (von Ausländern nach Belieben auch in französischer, italiänischer, oder englischer Sprache) werden unter der Adresse „**An die Redaction der Cäcilia, in Mainz**“, allenfalls auch, verschlossen, unter Beischluss an die Verlaghandlung daselbst, oder an die Musikhandlung von A. **Schott in Antwerpen**, erbeten, und anständig honorirt.

Autoren oder Verleger, welche, um die beurtheilende Anzeige ihrer erschienenen Werke zu beschleunigen, dieselben der Redaction zusenden wollen, werden gebeten, solche Sendung zu frankiren.

Mainz im Jan. 1824.

Die Redaction.

Die Honorare
der Herren Mitarbeiter an der Cäcilia betreffend.

Um Misverständnisse zu vermeiden, geben wir uns die Ehre, den verehrlichen Herren Mitarbeitern an der *Cäcilia* ergebenst zu eröffnen, dass wir künftig einem jeden derselben sein Honorar, auf Erfodern, **jedesmal nach dem Schlusse eines Bandes** berechnen werden, wie wir dieses schon im Intelligenzblatte Nr. 15 erklärt haben.

B. Schotts Söhne,
Grossherzogl. Hess. Hofmusikhandlung.

Digitized by Google

Allgemeine Aelternzeitung,

zur Beförderung einer bessern häuslichen und öffentlichen Erziehung. Herausgegeben von J. B. Spiess, evangel. Pfarrer und Vorsteher einer Erziehungsanstalt in Offenbach.

Dritter Jahrgang.

Gute Ältern kennen kein grösseres Anliegen, als ihren Kindern eine gute Erziehung zu geben. Wie oft hört man die Äusserung: „Wenn ich nur im Stande bin, meinen Kindern eine gute Erziehung zu geben, so ist mein sehnlichster Wunsch erreicht; ob ich ihnen einmal ein grosses Vermögen hinterlasse, darauf kommt es mir nicht an; sind sie nur gute Menschen, und haben sie Etwas gelernt, so werden sie gewiss einmal glücklich werden, so glücklich, als es der Sterbliche auf dieser Erde vermag."

Diesen guten Ältern ist die Allgemeine Älternzeitung gewidmet. Sie soll ihnen mit gutem Rathe beistehen, wie sie die Erziehung ihrer Kinder besorgen können, um sie zu tüchtigen Menschen und Christen zu bilden; sie soll auf das aufmerksam machen, worauf es bei diesem Geschäfte besonders ankommt, und dasselbe erleichtern; sie soll vor demjenigen warnen, was der Jugend Nachtheil bringen kann, sie soll den Ältern ihren Beruf immer neu und gegenwärtig erhalten, weil sie nur dadurch in den Stand gesetzt werden, sich immer mehr für denselben auszubilden und Nichts zu versäumen, was ihnen obliegt; sie soll andere Personen, welche mit Kindern umgehen, an das erinnern, was von ihnen gefordert wird; sie soll dazu beitragen, ein schöneres, ein bildenderes Familienleben zu erzeugen, wodurch allein schon für die Erziehung unendlich Viel gewonnen wird; sie soll überhaupt dahin wirken, dass das Geschäft der Jugendbildung allgemein als eine heilige Angelegenheit betrachtet werde.

Die Gegenstände, über welche sie sich namentlich verbreitet, sind Folgende: 1. Körperbildung der Jugend. 2. Geistesbildung. 3. Beschreibung der ausgezeichnetsten Schul- und Erziehungsanstalten. 4. Allgemeine Erziehungsregeln. 5. Pädagogische Nachrichten aller Art. 6. Stoff zu Jugendunterhaltungen, als: Charaden, Spiele, Räthsel etc. Auch Erzählungen, Mährchen, Fabeln etc. 7. Anfragen und Wünsche. 8. Bemerkungen über die deutsche Sprache. 9. Allerlei. 10. Bericht über Erziehungsschriften.

Diese **Älternzeitung** ist in wenigstens dreissig Zeitschriften so ganz vorzüglich empfohlen worden, dass wir nicht nöthig haben, noch Etwas hinzu zu setzen.

Der halbe Jahrgang, der nicht getrennt wird, kostet 3 fl. 36 kr. oder 2 Rthlr.

Alle Buchhandlungen und Postämter nehmen Bestellungen darauf an.

Frankfurt a. M. im Jan. 1828.

Jägersche Buch-, Papier- und Landcharten-Handlung.

Allgemeine Musikzeitung,

zur Beförderung der theoretischen und praktischen Tonkunst, für Musiker und für Freunde der Musik überhaupt.

Die allgemeine Musikzeitung hat zum Zwecke: Nicht nur dem eigentlichen Musiker, welcher oft viel zu sehr beschäftigt ist, als dass er mehrere Zeitschriften über seine Kunst lesen könnte, sondern auch dem Freunde dieser schönen Kunst in einer gefälligen Form über alles dasjenige, was in das Gebiet der Musik gehört, die ihm nöthige Kunde zu geben. Sie enthält folgende Gegenstände: 1. Aufsätze über Musik, besonders auch über den Unterricht in derselben, namentlich in Schulen und Musiklehranstalten. 2. Nachrichten aller Art über musikalische Gegenstände. 3. Kurze Beurtheilungen über alle neu erscheinende Musikalien und Schriften über Musik. Wichtige Werke sollen weitläufiger beurtheilt werden. 4. Allerlei. Musikbeilagen. Es wird bei diesem Allem, wenn gleich nur in der Kürze, die möglichste Vollständigkeit aller wichtigen Erscheinungen in der Musik beabsichtigt, wesshalb denn, ausser den Beiträgen der vielen Mitarbeiter, auch die Aufsätze und Beurtheilungen benutzt werden, welche in andern musikalischen und nicht musikalischen Zeitschriften enthalten sind. In jedem Jahrgange werden die sämmtlichen musikalischen Werke, welche in allen musikalischen Zeitschriften im vorhergehenden Jahre beurtheilt worden sind, nach einer bestimmten Ordnung noch einmal aufgezählt und dabei die Hauptgedanken aus den erschienenen Urtheilen gegeben werden.

Die Herausgabe wird von mehreren Musikern und Freunden der Musik besorgt und Keiner hat auf den Andern Einfluss, damit die möglichste Vielseitigkeit erreicht wird.

Es erscheinen wöchentlich zwei Nummern, welche sowohl posttäglich durch die Post, als auch monatlich durch die Buch- und Musikhandlungen in Heften bezogen werden können.

Der Preis eines halben Jahrgangs, der nicht getrennt wird, ist 2 fl. 42 kr. oder 1 Rthlr. 12 gr.

Frankfurt a. M. im Nov. 1827.

Fischersche Musik-Verlagshandlung.

Diesen zwei Zeitungen wird monatlich ein literarischer Anzeiger beigefügt; die unterzeichnete Buchhandlung verrechnet für Inserate 1 gr. oder 4 kr. für die gespaltene Zeile.

Frankfurt a. M. im Januar 1828.

Jägersche Buch-, Papier- und Landcharten-Handlung.

Bekanntmachung der *Kunst- und Musikalienhandlung von* J. Velten *in Carlsruhe,* viele Verlags-Artikel, und namentlich den historisch-geographischen Atlas *von Lesage (Grafen las Cases)* betreffend.

Bei der unterzeichneten Kunsthandlung sind neuester Zeit viele und mancherlei Kunstproducte erschienen, welche hier mit einigen frühern Artikeln angezeigt zu finden dem kunstliebenden Publikum um so weniger unangenehm seyn dürfte, als eine beträchtliche Anzahl dieser neuen Gegenstände zwar den Beifall mancher Kenner im

vollen Maass erhalten hat, aber davon bis jetzo noch wenig öffentliche Kunde durch die Verlagshandlung ist gegeben worden.

I. Porträte.

1) Se. Königl. Hoheit der Grossherzog Ludwig zu Baden, gemalt von Zoll, gestochen von Liguon . . . . 5 fl. 30 kr.
Chinesisches Papier 8 fl. 15 kr.
Vor der Schrift 11 fl.

2) Se. Königl. Hoheit der Grossherzog Ludwig zu Baden, gemalt von Fräulein Ellenrieder, auf Stein gezeichnet von H. Müller . . . . 1 fl. 30 kr.
Abdrücke auf chinesisches Papier 2 fl. 42 kr.

3) Se. Königl. Hoheit der Grossherzog Carl, lithogr. von Ruth . . . . . . 1 fl.

4) Se. Durchlaucht der Fürst zu Fürstenberg, nach dem Leben gez. und lithogr. von K. Keller. . . . . 1 fl. 21 kr.

5) Ihre Hoheit die Fürstin zu Fürstenberg, Prinzessin von Baden, nach dem Leben gez. und lithogr. von K. Keller . . 1 fl. 21 kr.

6) Amalia und Elise, Prinzessinen von Baiern, nach Muxel, lithogr. von Oeri . . . 3 fl. 36 kr.

7) Freiherr von Berstett, grossherzoglich badischer Staats- und Kabinetsminister, lithogr. v. Harter . . . . 48 kr.

8) Herr Haitzinger, grossh. bad. Kammersänger, gemalt von Stirnbrand, auf Stein gezeichnet von H. Müller . . . . . 1 fl. 30 kr.

9) Frau Amalie Neumann-Haitzinger, gemalt Stirnbrand, auf Stein gezeichnet von H. Müller. . . . . 2 fl. 42 kr.

10) Anna Boleyn, nach H. Holbein, lith. von Völlinger . . . . 2 fl.
Ausgemalt 11 fl.

11) Frau von Staël-Holstein, gez. und gemalt von Bouvier; das ähnlichste Bildniss dieser berühmten Frau. Vor der Schrift . . 7 fl. 12 kr.

12) Fräulein Luise Schweizer, Sängerin, lith. von Oeri . . . . 1 fl. 21 kr.

13) Thorwaldson, Bildhauer, lith. von Hauer 36 kr.

14) Regenten des Hauses Baden. Sammlung von 46 Abbildungen in ganzer Figur nebst Text, zusammen . . . . 12 fl.
Auf farbigen Carton gezogen 24 fl.
Fein ausgemalt 143 fl.

Es werden auch auf Verlangen Exemplare mit Gold und Silber ausgemalt, und aufs billigste berechnet zu 220 bis 330 fl.

15) Dr. J. X. Rehmann, fürstlich fürstenberg. Leibarzt, gemalt von Zoll, lithogr. von Oeri . . . . 2 fl.
16) Fräulein Catharina Canzi, berühmte Sängerin, auf Stein gezeichnet von Schwelbach . . . . 48 kr.
17) Graf Capo d'Istria; sehr ähnliches Bildniss nach der Natur, zum Besten der Griechen auf Stein gezeichnet von H. Müller aus Weimar . . . . . . 48 kr.
Hierauf wird kein Rabat gegeben.
18) Lord Byron, lithogr. von Hurter . . 1 fl.
19) Bildniss eines jungen Mannes, gemalt von Muxel, auf Stein gezeichnet von Oeri . 2 fl.
20) Kopf eines Ägyptiers aus dem berühmten Carton von Overbeck: Joseph wird von seinen Brüdern verkauft; gestochen von Eduard Schäfer . . . . . . 48 kr.
Eine vorzüglich gelungene Arbeit.

II. Historische und allegorische Blätter.

1) Trauung Josephs und Mariä, gemalt von Raphaël, und nach Longhis Originalzeichnung lithogr. von Oeri . . . . . 11 fl.
Chinesisches Papier 33 fl.
Ganz geringe Abdrücke, aus welchen man aber dennoch den Geist des Gemäldes erkennen kann . . . . . . 5 fl. 30 kr.
Da die erste Auflage dieses schönen Werks so gut wie vergriffen ist, so hatte Herr Oeri die Güte, nach der sich in meinem Besitz befindenden herrlichen Originalzeichnung eine zweite Steinzeichnung zu verfertigen und alle, welche die vortreffliche Lithographie gesehen haben, finden sie Longhis edler Zeichnung würdig. Erst nach vollendetem Druck kann der Preis der neuen Auflage bestimmt werden.
2) Eine Scene aus dem Himmel von Dante erfunden und gez. von Cornelius, gestochen von Eduard Schäfer . . . . . 3 fl. 12 kr.
Vor der Schrift 6 fl. 24 kr.
Dieses ist eine sehr schöne Zusammenstellung von 9 Figuren, welche jeder Kenner zu schätzen wissen wird, und in keiner Sammlung fehlen sollte.
3) Maria hat das bessere Theil erwählt: Jesus, Maria, Martha, 3 Jünger, Lazarus, und im Hintergrund der barmherzige Sa-

mariter; nach Overbecks Originalgemälde, lithogr. von Oeri; ein grosses Blatt . 11 fl.
Vor der Schrift 16 fl.

4) Joseph von seinen Brüdern verkauft; nach Overbecks Carton, lithogr. von Oeri, ein grosses Blatt . . . . 13 fl. 30 kr.
Beste Abdrücke 16 fl. 30 kr.

Overbeck hat der Kunsthandlung versprochen, das Gegenstück hiezu, nämlich: Josephs Erkennung von seinen Brüdern, ebenfalls zu liefern, so wie er für sie schon: Jesus segnet die Kinder, und Johannis Busspredigt in der Wüste vollendet hat. Auf diese grossen Compositionen, welche in der Kunsthandlung zum Ansehen aufgestellt sind, macht man einstweilen aufmerksam.

5) Vereinigung der beiden protestantischen Kirchen, nach der schönen, allegorischen Composition von Winterhalter, lithogr. von Völlinger . . . . 2 fl.

6) Madonna mit dem schlafenden Jesuskinde, (Mutterliebe wacht) nach Cantarini, lithogr. von Oeri . . . . 3 fl.

7) Eine Heilige im Gebet, nach Fräulein Ellenrieders Originalgemälde, lithogr. von Oeri . . . . 2 fl. 45 kr.

8) Madonna del lago, nach Leon. da Vinci, lithogr. von Völlinger . . . . . 2 fl.

9) Kleiner Johannes in der Wüste, nach Carraccis Originalgemälde, gestochen von Marri, unter Longhis Leitung und von diesem vollendet . . . . . . 7 fl.
Vor der Schrift 14 fl.

Gegenstück zum schlafenden Christus, nach Allori, gestochen von Gandolfi, welches ebenfalls für 7 fl. zu haben ist.

10) Johannes mit einem Lämmlein im Arme, nach Bernardino Luvino, gestochen von Oberthür . . . . 3 fl.

11) Nackte Kinder spielen blinde Kuh, nach Poussin, gestochen von Capporali, vollendet von Longhi . . . . 8 fl. 15 kr.
Vor der Schrift 16 fl. 30 kr.

Dieses Blatt hat 1826 in Mailand den grossen Preis erhalten.

12) Judith, nach Lukas Cranach, lithogr. von Völlinger . . . . 4 fl.

13) Schlacht bei Wimpfen, trefflich comp. und lithogr. von Mettenleiter . . . . 5 fl. 24 kr.

14) Apotheose Napoleons, nach Horace Vernet, lithogr. von Völlinger . . . 5 fl. 30 kr.

15) Der Tod Napoleons auf St. Helena . 5 fl. 30 kr.

Nächsters wird zu obigen 2 Blättern noch erscheinen:

Der Abschied Napoleons von seiner Garde zu Fontainebleau . . . . . 5 fl. 3o kr.

16) Scenen aus Götz von Berlichingen: 1) Weisslingen und Adelhaid: „Soll das Euer letzter Blick seyn?“ 2) Weisslingen zeigt Maria das Todesurtheil ihres Bruders, Götz von Berlichingen; lithogr. von Mettenleiter . . . . 6 fl.

17) Ein lesendes Mädchen, nach Ellenrieder, lithogr. von Hurter . . . . . . 48 kr.

18) Deutschland und die Deutschen bis zum Tode Carls des Grossen. 4 Hefte mit 24 Kupfern, gezeichnet von Mettenleiter, gestochen von Verschiedenen; Text von A. Schreiber . . . . 12 fl.
Prachtausgabe 24 fl.

Inhalt der Kupfer: 1) Gebräuche bei eines Kindes Geburt. 2) Trauung. 3) Waffentanz. 4) Altdeutsche Wohnung. 5) Heilige Eichenmispel. 6) Waffnung eines Jünglings. 7) Handel u. Schifffahrt. 8) Schlacht wider Marius. 9) Cäsar mit Ariovist. 10) Welleda tritt vor Drusus. 11) Des Varus Niederlage. 12) Welleda mit ihrer Beute. 13) Fridolin zu Säckingen. 14) Deutsche Weiber und Caracalla. 15) Knodomar gefangen. 16) Attila und die Seherin. 17) Pipin von Bonifacius gesalbt. 18) Severin und Odoaker. 19) Der Pabst empfängt Carl den Grossen. 20) Thassilo von einem Engel geführt. 21) Carl der Grosse horcht dem Bardengesang. 22) Mit Hofleuten am Kamin. 23) Bau von Seligenstadt. 24) Empfängt Harun al Raschids Gesandte. — Einzelne Blätter dieses Werkes auf gross Papier zu Glasrahmen . . . . 3o kr.

III. Architektur.

1) Merkwürdige deutsche Gebäude des Mittelalters, nach den Originalien gez. und lithogr. von D. Quaglio, mit hist. Texte von A. Schreiber. Erster Band enthält 24 Ansichten, . . 36 fl. Text in Fol. 4 fl.

1) Stadt Esslingen am Neckar. 2) Klosterhof in Franken. 3) Maximuskapelle in Salzburg. 4) Wallfahrtskirche in Tyrol. 5) Schloss Kipsenberg im Altmühlthale. 6) Seitengang im Münster zu Ulm. 7)

Reichsprälatur Kaisersheim. 8) Domkirchhof in Regensburg. 9) Burg Prunn im Altmühlthale. 10) Kirchhof zu St. Johann in Nürnberg. 11) Martinskirche in Landshut. 12) Margarethenkapelle zu Nürnberg. 13) Clemenskirche bei Bingen. 14) Tempelherrenhof zu Bacharach. 15) Wernerskirche in Oberwesel. 16) Dom in Frankfurt a. M. 17) Münsterportal in Ulm. 18) Rathhaus allda. 19) Nonnenberg und Festung Salzburg. 20) Kirchhof allda. 21) Gewölbe des Münsters in Strassburg. 22) Burg Elz an der Mosel. 23) Paulsthor in Basel. 24) Frauenkirche bei Andernach.

Zweiten Bandes erstes und zweites Heft, jedes . . . . 5 fl. 30 kr.

1) Pfarrkirche zu Boppart am Rhein. 2) Kirche zu Kiedrich im Rheingau. 3) Stiftskirche in Oberwesel. 4) Kirche zu Kobern an der Mosel. 5) Ruine Godesberg mit dem Hochkreuz. 6) Taufhalle im Dome zu Mainz.

In Kurzem wird von diesem Werke die 3. Lieferung des 2. Bandes ausgegeben.

Einzeln kostet das Blatt dieses Werks 2 fl.

2) Trarbach an der Mosel, gemalt von D. Quaglio, lithogr. von Borum . . . 3 fl.

3) Marktplatz in Nürnberg, lithogr. von D. Quaglio, gr. Imper. . . . . . . 11 fl.

Die Platte ist zersprungen, und nur noch wenig Vorrath der Abdrücke.

4) Dom zu Regensburg, von D. Quaglio. . 5 fl. 30 kr.

5) Münster zu Basel, von demselben . . 5 fl. 30 kr.

6) Münster zu Freiburg, von demselben . 5 fl. 30 kr.

Auf chinesisches Papier 8 fl. 15 kr.

7) Rathhaus zu Basel, von demselben . 2 fl.

8) Malerische Ansichten der merkwürdigsten Ruinen von Pompeji, gezeichnet und in Aquatinta von J. W. Huber, 24 Blätter, 12 Blätter fertig colorirt, samt Text . 55 fl. 40 kr.

Nämlich die Lieferung zu 6 Blätter . 27 fl. 50 kr.

Schwarz 11 fl.

N. B. Nächstens erscheint: die Kirche zu Rheims, gemalt von D. Quaglio, lithogr. von Simon Quaglio . . . . . 8 fl. 15 kr.

9) Die Cathedrale zu Rouen, gemalt von D. Quaglio, lithogr. von Krauss . . . . 5 fl. 30 kr.

10) Die Stadt Freiburg in der Schweiz, gemalt von D. Quaglio, lithogr. von Hohe 5 fl. 30 kr.

11) Vignolas Lehre von den 5 Säulenordnungen, oder Anleitung in der bürgerl. Bau-

kunde in 32 Bl., mit Erklärung, gez. von Holm, auf Stein grav. v. Henckel . . 6 fl.

IV. Landschaftliche Blätter.

1) Malerische Ansichten von Deutschland und der Schweiz, nach der Natur gezeichnet und lithogr. von Professor Eckemann; Sr. Majestät dem König von Würtenberg gewidmet in Heften von zwölf Ansichten. Erstes Heft . . . . 12 fl.

1) Stuttgart von Süden. 2) Schloss Liebenzell. 3) Kloster Hirsau. 4) Deinach und Burg Zavelstein. 2) Gegend bei Baden-Baden von der Teufelskanzel aus. 6) Schloss. 7) Burg Eberstein daselbst. 8) Vereinigung der Schwarzenbach und Rauhmünzbach im Murgthale. 9) Glasshütte daselbst. 10) Schloss Geroldseck bei Lahr. 11) Bauernhaus im Kinzigthale. 12) Fall des Burgbaches im Schapacherthale. Einzeln jedes Blatt . 1 fl. 12 kr.

Von der zweiten Lieferung sind fertig: 1) Eintritt in das Höllenthal bei Freiburg. 2) Fall der Gutach bei Triberg. 3) Ansicht des Bölchen bei Schönau. 4) Das alte Schloss bei Badenweiler. 5) Das alte Schloss bei Hornberg. 6) Basel.

2) Schweizergegenden nach der Natur gez. und lithogr. von Hainzmann.

1) Hospitz auf dem Rigi. 2) Brunnen am Vierwaldstädtersee 2 Blätter. 3) Tellskapelle daselbst. 4) Glarus. 5) Teufelsbrücke am Gotthard. 6) Altdorf. 7) Schwyz. 8) Tellskapelle bei Küssnacht. 9) Pfeffersbad. 10) Bürglen, Tells Geburtsort. 11) Eingang ins Engelberger-Thal, Cantons Unterwalden. 12) Einsiedelei des Nikolaus von der Flüe. 13) Tellskapelle in Bürglen. 14) Sargans. 15) Lucern. 16) Zug. 17) Stanz. 18) Schafhausen. 19) Frauenfeld. 20) Wörth am Rheinfall. 21) Appenzell. 22) Herisau. 23) St. Gallen. Jedes Blatt . . . . . 2 fl.

Colorirt 8 fl. 15 kr.

3) Sion, Canton Wallis, gez. und lithogr. von Fries . . . . 2 fl.

Auf chines. Papier 2 fl. 45 kr.

4) Ansichten von München, rad. von D. Quaglio. 1) Ansicht der Stadt. 2) Marktplatz. 3) Sendlingerthor. 4) Isarthor. 5) Residenz. 6) Michaelskirche. 7) Peterskirche. 8) Althof. 9) Althofkirche. 10) Liebenfraukirche. Jedes Blatt . . . . 1 fl.

5) Trausnitz bei Landshut . . . . . 1 fl.
6) Kirche bei Kehlheim an der Donau . . 1 fl.
7) Ansicht von Botzen, Inspruck und Berchtesgaden, gezeichnet und gestochen von Petersen. Das erste ist erschienen . . 2 fl.
Die folgenden erscheinen bei hinlänglicher Bestellung.
8) Zwei Blätter Ansicht Athens, von Westen und Nordosten. Zwei Blätter Ansicht der Akropolis, von Westen und Südosten, nach der Natur gezeichnet von Hübsch, gestochen von Schilbach. Royalpapier. Jedes Blatt 2 fl. 45 kr.
Alle vier zusammen 11 fl.
9) Radolfzell und Insel Mainau, gestochen von Babo. Jedes Blatt . . . . . . 1 fl. 36 kr.
10) Evangelische Kirche. Palais der Herren Markgrafen. Gothischer Thurm im Erbprinzengarten. Gartenparthie Ihrer Königl. Hoheit der Frau Markgräfin Amalia zu Carlsruhe; in Aquatinta von Haldenwang. 4 Blätter . . . . 5 fl. 30 kr.
11) Schloss von Carlsruhe, fein gemalt von Sperly 11 fl.
Colorirt 5 fl. 30 kr.
Schwarz 1 fl. 21 kr.
12) Neues Cadettenhaus daselbst, gemalt von Sperly . . . . 11 fl.
Colorirt 5 fl. 30 kr.
Schwarz 1 fl. 21 kr.
13) Weinheim, Ladenburg, Birkenauerthal, Grossheim, 4 Blätter. Gezeichnet und radirt von Babo . . . . 1 fl. 30 kr.
14) Heidelberg, Hirschhorn, Nekargemünd, Zwingenberg, Nekarsteinbach, Eberbach, nach der Natur gezeichnet und radirt von Babo . . 2 fl. 24 kr.
15) Zwei Ansichten vom Schloss Eberstein im Murgthale, in Aquatinta von Haldenwang . 2 fl. 45 kr.
16) Zwei landschaftliche Blätter, erfunden und in Aquatinta geätzt von Haldenwang . . 2 fl. 45 kr.
17) Sechs landschaftliche Entwürfe nach Wehle, in Aquatinta von Haldenwang . . . . 8 fl. 15 kr.
Diese Blätter sind um so schätzbarer, da der Künstler nichts mehr in Aquatinta ätzet.
18) Landschaftliche Stücke, erfunden und radirt von D. Quaglio. 24 Blätter . . . . 5 fl. 30 kr.
19) Gegenden Italiens, 6 Blätter Folio von Em. Steiner . . . . 4 fl.
20) Landschaften, (Potpourri) 6 Blätter von dems. . . . . 2 fl. 45 kr.
21) Landschaftstudien, 6 Blätter lithogr. von Petersen . . . . 2 fl. 12 kr.

22) Grosse Landschaft nach Wehle, gestochen von Petersen . . . . 5 fl. 30 kr.
23) Landschaft nach Both, radirt von Em. Steiner 1 fl. 21 kr.
24) „ „ „ einem Flamänder, von dems. 1 fl. 21 kr.
25) „ „ erfunden und lithogr. v. Morgenstern 1 fl.
26) „ „ nach Wynants, lithogr. v. Eckemann 2 fl. 45 kr.
27) „ „ „ Kessel, lithogr. von dems. . 2 fl. 45 kr.
28) Waldungen nach Wocher, 2 Blätter, lithogr. von dems. . . . . 5 fl. 30 kr.
29) Waldung nach Waterloo, lithogr. von dems. 2 fl. 45 kr.
30) Gartenansicht, radirt von A. Quaglio . . 1 fl.
31) Thierstück nach van der Velde, rad. von Kunz . . . . 2 fl. 45 kr.
32) Figurenstudien, 12 Blätter, nach der ländlichen Natur gezeichnet und lithogr. von L. Quaglio . . . . 2 fl. 45 kr.
33) Dasselbe 2. Abtheilung . . . . 2 fl. 45 kr.
34) Blumenstudien, 12 Blätter, gezeichnet und lithogr. von Meyerhofer . . . . . 1 fl. 48 kr.
35) Thierzeichnungen nach berühmten Meistern, 12 Blätter, lithogr. von R. Winter . . 2 fl.
36) Thiere, 12 Blätter, gez. und rad. von dems. 2 fl. 24 kr.
37) Animalcula varia, 10 Blätter, lithogr. v. dems. 1 fl. 12 kr.
38) Anmuthige Fabeln, 36 Blätter mit Text, lithogr. von dems. . . . . . . 8 fl.
39) Abbildungen sämtlicher Pferderaçen, nach der Natur gez., lithogr. und herausgegeben von R. Kunz, mit Beschreibung von d'Alton. Sechs Hefte von 6 Blatt zu . . . 16 fl. 30 kr.
Zweite Lieferung von 6 Blätter . . 16 fl. 30 kr.
Se. Königl. Hoheit der Grossherzog geruhten die Dedication dieses Werkes anzunehmen.
40) Panorama von Carlsruhe, 6 Schuh. lang, 1 Schuh hoch, gez. von F. Schmidt. in Aquatinta geäzt von Petersen . . . . . 8 fl. 15 kr.
Fein ausgemalt 44 fl.
41) Eine Sammlung von Ansichten der Residenz Carlsruhe, nach der Natur auf Stein gezeichnet von Wilhelm Scheuchzer aus Zürich, erste Lieferung von 6 Blätter . . . 2 fl.
Diese Folge wird darstellen, auf feines Velinpapier in Quart gedruckt, nebst statistischer Beschreibung für diejenigen, welche das ganze Werkchen kaufen: 1) Das grossherzogliche Schloss. 2) Eine Aussicht aus dem Schlosshof gegen die Waldstrasse. 3) Das Palais der Herrn Markgrafen von Baden. 4) Ansicht der Stadt Carlsruhe von der Westseite. 5) Die protestantische Stadtkirche. 6) Die katholische Kirche. 7) Das neue Münzgebäude. 8) Das neue Rathhaus.

9) Gottsau. 10) Das Ettlinger-Thor. 11) Den gothischen Thurm. 12) Pavillon im Garten Ihrer Hoheit der Frau Markgräfin Christiane Louise. 13) Eine Aussicht auf dem Wege nach Beyertheim. 14) Ansicht des Promenadehauses. 15) Das Linkenheimer-Thor nebst dem Cadettenhaus. 16) Eine Ansicht des Hauses des Herrn Welzin, nebst Perspective vom Carlsthor in die Herrenstrasse. 17) Der Marktplatz. 18) Das Durlacher-Thor. 19) Das Mühlburger-Thor, (in der Nähe desselben befindet sich die Verlagshandlung von J. Velten.) 20) Das Ripurrer-Thor. 21) Das Souterain im Erbprinzengarten. 22) Das chinesische Häuschen im Schlossgarten. 23) Das Ständehaus. 24) Stillings Grab auf dem Gottesacker. 25) Grabmal des Hofprediger Walz ebendaselbst.

42) Eine grosse Buche, lithogr. von Petersen . 1 fl. 21 kr.

V. Militärstücke.

1) Das grossherzoglich badische Militär, nach der Natur gez. und lithogr. von Völlinger, 30 Blätter . . . . 12 fl.
Gemalt 66 fl.
Fein gemalt mit Gold und Silber 165 fl.
Das einzelne Blatt schwarz 24 kr.
Gemalt das Cavalleriestück 2 fl. 45 kr.
Ein Infanterist 2 fl.

2) Das grossherzoglich hessische Militär, nach der Natur gezeichnet von Müller, lithogr. von Völlinger, 30 Blätter, gemalt . . 66 fl.
Fein gemalt mit Gold und Silber 165 fl.
Das einzelne Blatt wie beim badischen Militär.

3) Baierisches Bivouac, von Heinzmann . . 1 fl. 36 kr.
4) Baierische Cheveaux-Legers, von dems. . 1 fl. 36 kr.
5) Tête-à-tête donischer Kosaken, von dem. . 1 fl. 36 kr.
Hievon ist die Platte gesprungen und nur noch wenig Abdrücke vorhanden.
6) Kosacken recognosciren, von dems. . . 1 fl. 36 kr.
7) Baierisches Transportfuhrwerk, sog. Schub, von dems. . . . . 1 fl.
8) Kosacken beim Mondschein, mit Verfolgen der Feinde beschäftiget . . . . 1 fl.
9) Kosacken bei Tage . . . . 1 fl.

VI. Allerlei.

1) Walachischer Pferdefang. Oestreichisches Lager. Die Plünderung. Der Morgen, das Innere eines Dorfes. Kosaken überrumpeln ein franz. Dorf, nach Hess, lithogr. von

Hohe. Das Blatt 4 fl., wenn man alle nimmt.

Im Februar 1828 wird das 6. Blatt dieser interessanten Sammlung erscheinen, es stellt eine italiänische Wohnung vor, bei welcher eine Gruppe von Menschen befindlich, mit Fernsicht auf das Meer. Da dieses Blatt die Folge nach Cabioetsbildern von Peter Hess beschliessen soll, so hat sich Herr Hohe vorgenommen, hierbei alles zu leisten, was in seinen Kräften stehet, mithin darf man etwas ganz vorzügliches erwarten. Wer die ganze Folge von 6 Blättern nimmt, erhält auch dieses Blatt zu 4 fl., für die welche es einzeln kaufen wollen, kostet es 5 fl. 30 kr.

2) Theaterdecorationen, in Aquatinta von F. Beuther. 1) Kathedrale von Rheims, aus Schillers Jungfrau von Orleans. 2) Vorhof des Isistempels. 3) Tempel der Isis. 4) Capitolium aus der Oper Titus. 5) Gothische Decorationen. 6) Gothischer Saal. Das Blatt . . . 3 fl. 12 kr. Gemalt 8 fl. 15 kr.

3) Geschäfts- und Reisetafel, gest. v. Seitz, enthaltet die Postkarte von Deutschland, Statistik, Maasse etc. . . . . . 8 fl. 15 kr.

4) Reisekarte der Schweiz, lithogr. von Mettenleiter . . . . 1 fl. 48 kr.
Auf Leinwand 2 fl. 45 kr.

5) Stammbaum, die Abstammung der in Europa jetzo regirenden Kaiser, Könige und Grossherzoge, v. Ludwig V. dem Getreuen, Landgrafen von Hessen, auf gross Adlerpapier . 1 fl.

N. B. *Ein* schöner und genauer Stammbaum des badischen Hauses befindet sich in Arbeit.

6) Karte von Deutschland, entworfen nach den Gebürgen und Gewässern von F. Weiss, 23 Zoll hoch, 24 Zoll breit, franz., auf groos Adlerpapier, colorirt . . . . . 48 kr.

Diese Karte ist wegen ihrer Vorzüglichkeit in vielen Schulen eingeführt, u. ist besond. empfehlenswerth.

7) Vorschriften, verkehrte, zur Uebung anfangender Lithographen, 12 Blätter, v. Müller 1 fl. 36 kr.

8) Titelblätter als vorzügliche Kaligraphien, 8 grosse Blätter von Mettenleiter, das Blatt . . . . 1 fl. bis 1 fl. 24 kr.

9) Scene aus dem Freischütz, Caspar und Max, gemalt von Peter Hess, lithogr. von Hohe . 48 kr.

10) Das Innere eines Poststalles, ein Postillon, welcher so eben von einer Tour zurück gekommen zu seyn scheint, hat sich erschöpft

niedergeworfen und schläft, sein Pferd sieht ihn an, gemalt von Heydeck, lithogr. von Heydeck, lithogr. von Hohe . . . 2 fl. 42 kr.

11) Gemälde-Sammlung des geistl. Raths Spaeth in München, erste Lieferung in 4 Blättern 6 fl.

Dieses Werk wird aus 8 Lieferungen bestehen.

Die Freunde der Kunst werden benachrichtigt, dass nach dem berühmten Gemälde von Paul Potter: die pissende Kuh, welches sich in der kaiserlichen Gallerie in Petersburg befindet, eine grosse Lithographie im Werke ist, welche ohne Zweifel die Kenner befriedigen wird.

Es ist auch bei mir immer ein zahlreicher Vorrath von Gemälden, Originalzeichnungen, Kupferstichen, Prachtwerken, Lithographien, Landkarten und Musikalien zu finden; ferner Flügel und Fortepianos von Wien und andern Orten in den billigsten Preisen. — Sodann werden in meiner lithogr. Anstalt Aufträge aller Arten in diesem Fache angenommen und aufs beste besorgt.

Chinesisches Seidenpapier zum lithographischen und Kupferdruck ist ebenfalls bei mir zu haben.

Atlas vom Grafen Las Cases oder Lesage.

Die *Beendigung* der deutschen Ausgabe dieses allgemein für vortrefflich anerkannten Werkes rückt heran, und die dritte Lieferung ist bereits versandt, was ich hiermit zur öffentlichen Kunde bringe, mit der Bemerkung, dass alle Tabellen der *neuern Geschichte*, *Genealogie* und *Geographie sorgfältig* in ihren mangelhaften Theilen sind *verbessert*, und überall dem *neuesten Stand der Dinge* angepasst worden, so dass diese Blätter das *einfachste und deutlichste Bild der neuern und nunmehrigen Weltverfassung* darstellen, ohne welches man sich nur schwer in viele Gegenstände, wie z. B. in die Freistaaten Amerikas etc., hinein denken kann.

Ueber die Nützlichkeit dieses Atlas hat sich *Napoleon*, der alles wahrhaft Praktische so gut zu würdigen wusste, oft sehr vortheilhaft ausgesprochen. Man sehe z. B. *Denkwürdigkeiten von St. Helena* 2. Band, 214 — 215 Seite: »Nachdem wir mit den Zeitungen fertig waren, blätterte der „Kaiser in meinem Atlas. Ich setzte auf der Tafel von „England den berühmten Krieg der rothen und weissen Rose „auseinander, welche man ohne Hülfe ähnlicher Tafeln „schwerlich verstehen wird. Die Nützlichkeit derselben fiel „dem Kaiser auf; er ging viele Tafeln durch und bemerkte, „dass es ohne sie nicht leicht seyn würde, z. B. der unregel-

„mässigen Erbfolge der russischen Souverains nachzukom-
„men. — Der Kaiser verweilte lange bei *der strengen*
„*Ordnung und Vollständigkeit* dieser Gemälde und es fesselte
„seine Aufmerksamkeit, hier in einem so *kleinen Raume* so
„*viele Thatsachen* beisammen zu finden: die Erbfolge der
„Fürsten, die Verwandschaftsgrade, die wichtigsten Ereig-
„nisse während ihrer Regierung u. s. w. Alles billigte er
„und wiederholte seine frühern Aeusserungen; dass er dieses
„Werk, wenn er es schon in Frankreich gekannt hätte,
„in allen Lyceen würde eingeführt haben. Er hätte ge-
„wünscht, fügte er hinzu, die Geschichte überhaupt zu ihrem
„bessern Verständnisse auf diese Art und mit Beweisbeilagen
„gedruckt zu sehen."

Ich darf kühn behaupten, dass die Blätter, wie sie dem Ende näher kommen, sowohl an Schönheit in der Ausführung, als an Brauchbarkeit in der deutschen Bearbeitung gewonnen haben; nichts desto weniger will ich bis zum völligen Schluss den Preis noch länger wie zuvor bestehen lassen, nämlich:

Ein Prachtexemplar	Pränumerat.	37 fl. 30 kr.
„ „ „	Subscript.	50 fl.
Ein gewöhnl. Exemplar	Pränumerat.	25 fl.
„ „ „	Subscript.	37 fl. 30 kr.

Wer fünf Exemplare auf einmal nimmt, erhält das sechste gratis.

Von den Supplementtabellen, welche seit einiger Zeit in Paris erscheinen, wie z. B. *ausführliches Gemälde der Freistaaten Nordamerikas*, ein tabellarisches Meisterstück; dann eigens bearbeitet eine *Tabelle der alten und neuen Völker und Sprachen Europas, von Malte-Brun etc.*, kostet das Blatt ordin. 1 fl. 30 kr., ein prächt. 2 fl.

Für diejenigen, welchen das Werk noch nicht bekannt ist, füge ich einiges aus der Vorrede zur deutschen Ausgabe so wie das Inhaltsverzeichniss hier bei;

HISTORISCH - GEOGRAPHISCHER ATLAS

vom GRAFEN LAS CASES oder LESAGE.

1828.

Die ganze Masse der geschichtlichen Ereignisse vom Anbeginn der Welt bis auf unsere Zeiten nicht blos für den *Verstand*, sondern auch für das *Auge* zu ordnen, die Hauptmomente durch sinnliche Auszeichnung hervorzuheben, durch stete Verbindung mit der Geographie den Begebenheiten Grund und Boden anzuweisen, durch Stellung im Raume und durch Farben das Erscheinen der Völker und Staaten samt ihrem Nebeneinanderseyn und Aufeinanderfolgen, ihrer Aus-

dehnung und ihrem Untergange, was beim Lesen der Bücher so leicht verfliesst, zu festen Bildern zu gestalten, ja, die Genealogie selbst zu beleben, das sind die grossen Vorzüge dieses historischen Werkes, die eine Uebersetzung desselben wünschenswerth machen.

Eine angenehmere, und ebendesshalb das Studium mehr fördernde Weise, sich mit den allgemeinen Umrissen der Geschichte von Anfang der Welt bis auf unsere Zeiten vertraut zu machen, wird man in keinem Werke finden; leichter und sicherer wird man in den unermesslich ausgebreiteten Materialien nicht zur Klarheit gelangen, sich die Hauptmomente der Geschichte der Menschheit, so wie einzelner Staaten und Nationen nicht einprägen können, als durch den Gebrauch dieser Tabellen. Die Genealogie, sonst schon wegen der äussern Form, in der sie vorgestellt wird, der Schrecken derer, die sich mit der Geschichte beschäftigen möchten, und doch für das Verständniss der Begebenheiten und ihres Zusammenhanges unentbehrlich, gewinnt hier sogleich das Auge durch die freundliche Gestalt, in der sie erscheint. In diesen genealogischen Tabellen ist mit dem Namen zugleich eine Charakteristik und skizzirte Geschichte verbunden, und durch die vortreffliche Anordnung, durch die wohl benutzten sinnlichen Zeichen zum Hervorheben, zum Zusammenfassen und Unterscheiden werden sie zu einem das Gedächtniss unterstützenden Bilde, und erleichtern das Nachschlagen in einzelnen Fällen so sehr, dass schon dadurch allein das Werk einen besondern Vorzug erhält. Wie häufig tappt man nicht bei Fragen, die im Laufe des Tags über Begebenheiten, Zeiten und Namen aufgeworfen werden, blos desshalb im Dunkeln und versäumt sich Aufschluss zu verschaffen, weil es mit zu grosser Mühe verbunden ist, in einer historischen Bibliothek und selbst noch in einem einzeln Bande, was man gerade zu wissen wünschte, aufzufinden!

In dem Texte, der durch das ganze Werk hindurch die Carten und Tabellen einfasst, und theils zur Erläuterung, theils zur Vervollständigung dient, wird man nicht selten anziehende Darstellungen, interessante Bemerkungen und treffende Ansichten wahrnehmen. Besonders ist es erfreulich, darin die Geschichte der deutschen Kaiser ausführlich und vorzugsweise gründlich abgehandelt zu finden, so wie der Geschichte Deutschlands denn überhaupt verhältnissmässig die gröste Anzahl Blätter gewidmet ist. Was in den Bemerkungen und Urtheilen zuweilen der verzeihlichen Nationalliebe des Verfassers und dem Einfluss der Umstände angehört, unter denen er schrieb, einiges Schwache in der alten, einiges Uebertriebene in der neueren Geschichte, ist leicht zu erkennen und zu würdigen. Im Ganzen wird man überall Ursache finden, sich des geistreichen und eleganten Schriftstellers zu erfreuen.

Wer sich dem tiefern Geist der Geschichte nähern will, der lese die alten und die englischen Autoren, unsern philosophischen *Herder*, den inhaltreichen *Johannes Müller*,

den edlen *Heeren*, den scharfsinnigen und freimüthigen *Rotteck*. Wer sich aber auf leichtere Art zurecht finden, alles Gelesene sogleich zu ordnen und an seine gehörige Stelle zu bringen wünscht, um mit seinen Materialien niemals in Verwirrung zu gerathen, der gebrauche den *Atlas von Las Casus*.

Verzeichniss sämtlicher Carten und Tabellen.

*Zum Nachschlagen des Inhalts wird das Sachregister am Ende vortrefflich dienen.

Nr. 1. *Allgemeine Uebersicht der ältern Weltgeschichte*. Sie liefert ein geordnetes Bild der Begebenheiten von Erschaffung der Welt bis zu Christi Geburt.

No. II. *Allgemeine Uebersicht der neuern Weltgeschichte*. Sie reicht von Christi Geburt bis auf unsere Zeiten.

No. III. *Geographie der Geschichte*, oder Darstellung der verschiedenen Staaten und Herscher von Europa, in ihrer gleichzeitigen Beziehung, während der ersten zehn Jahrhunderte christlicher Zeitrechnung. Sie enthält ausserdem die chronologische Reihe der Päbste, eine Aufzählung der merkwürdigsten Begebenheiten aus der Kirchengeschichte, der gleichzeitigen grössen Männer etc. und eine kurze Geschichte der Wissenschaften und Künste.

No. IV. *Geographie der Geschichte etc.*, Fortsetzung der vorigen Tabellen bis zum Jahr 1814. Statistische Angaben über alle europäische Länder: ihre Grösse, Bevölkerung, Militärmacht und Finanzen. Beschluss der Literaturgeschichte.

No. V. *Die den Alten bekannte Welt*. Auf der Carte sind die Umrisse der vier grossen Monarchien des Alterthums, der Feldzug Alexanders und der Rückzug der zehntausend Griechen angedeutet, wovon die Erzählung auf dem Seitenrande; eine tabellarische Uebersicht der vier grossen Monarchien, ihre Stifter, ihre Dauer, ihr Fall, ihre Geschichtsschreiber etc.

Nr. VI. *Das alte Griechenland*. Zeichnung und Erzählung der beiden Feldzüge der beiden Perser. Auf dem Seitenrande rechts das fabelhafte Griechenland mit seinen Göttern, Wundergeschichten etc., links das historische; die Republiken, ihre Kriege, ihre philosophischen Secten etc.

No. VII. *Die römische Welt*. Eintheilung des Reichs; Schlachten; Hannibals Feldzüge, Text und Zeichnung. Tabellarische Uebersicht der Provinzen, Unterabtheilungen, Vereinigungen; Eingeborne; Barbaren, so die Provinzen

erobert; Völker, die sie jetzo bewohnen. Chronologische Tabelle von den Kriegen der Römer; Helden, Ereignisse, Folgen.

No. VIII. *Geographische Darstellung des Einfalls der Barbaren in das römische Reich;* wo diese Völker hergekommen, welchen Weg sie genommen, wo sie untergegangen, oder sich niedergelassen.

No. IX. *Allgemeine genealogische Carte von Frankreich*, wo die capetischen Könige, ihre Gemahlinnen und Kinder, ihr Tod, die Hauptzüge ihres Charakters und ihrer Regierung samt einer Menge anderer für die französische Geschichte merkwürdiger Dinge angezeigt sind.

No. X. *Special-Genealogie der Linien des capetischen Stammes.* Die Linie *Valois*, die Zweige *Evreux* und *Artois.* Zusammenstellung der französischen Bürgerkriege und der Kriege mit dem Ausland; Ursachen, Ereignisse, Folgen; genealogische Skizzen der Familie Longueville, Nevers, Luxemburg, Rohan und Montmorency.

No. XI. *Special-Genealogie der Linien des capetischen Stammes.* Linie der *Bourbons*, Zweige von *Anjou*, *Dreux*, *Curtenay* und *Burgund.* Nachricht von den vorzüglichsten französischen Geschichtsschreibern und ihren Werken in chronologischer Ordnung etc.

No. XII. *Geographie des französischen Reichs* im Jahr 1812, mit zwei Carten auf demselben Blatte, deren eine die physische Beschaffenheit des Landes, die andere aber die allmählige Bildung und Vergrösserung des Reichs von Hugo Capet bis zum Jahr 1812 darstellt. Auf dem Seitenrande die Statistik der Bezirke, Colonien etc.; die Hauptschlachten, wer sie gewonnen oder verloren; die Parlamente, die Herzogthümer mit Pärien, wann sie errichtet worden und wer sie besessen etc.

No. XIII. *Genealogischen Tafel von England;* in der Art, wie die von Frankreich. Die Abstammung einer grossen Menge englischer Familien; Bürgerkriege, Religionskriege und Kriege mit dem Ausland etc.

No. XIII *b.* Kleine genealogische Tabelle von den sächsischen und dänischen Königen.

No. XIV. *Geographische Carte von England;* in der Art, wie die von Frankreich; dabei noch die Andeutung der merkwürdigen Landungen, die in der englischen Geschichte vorkommen, der Feldzüge Carls I. gegen das Parlament, des Versuchs Carls II. und der Expedition des Prätenden im Jahr 1745, wovon die Erzählung auf dem Seitenrande etc.

No. XV. *Genealogische Tabelle von Savoyen,* mit ausführlicher Nachweisung der Linie von Nemours, Carignan etc. Darstellung der Revolution von Neapel und Sicilien; Championnets und Macdonalds Einfall in das Königreich Neapel; Nachricht von den Staaten, die zwischen Neapel und dem Piemont liegen; Entstehung und Verfassung

der italienischen Republik; das daraus gebildete Königreich Italien; Genealogie der Medici etc.

No. XVI. *Physische und politische Geographie von Italien;* wie es durch die neuern Revolutionen eingetheilt worden; Bonapartes Feldzüge im Jahr 1796 und 1800, Championnets und Macdonalds im Jahr 1798, Suwarows Feldzug im Jahr 1799, auf der Carte zu sehen und auf dem Seitenrand beschrieben; die berühmtesten italienischen Maler, ihre Manier, ihre Meisterstücke; die berühmtesten Antiken, die italienischen Dichter und Prosaisten etc.

No. XVII. *Genealogische Tabelle von Spanien und Portugall;* die verschiedenen Dynastien mit ihren Linien und Zweigen; historische Bemerkungen über beide Länder; die portugiesische Revolution im Jahre 1640. Die Schiedsrichter in Aragon im Jahre 1412 etc.

No. XVIII. *Geographie von Spanien und Portugall.* Zwei Carten auf demselben Blatte; die eine für die physische Geographie, worauf auch die Feldzüge Duguesclins und die aus dem spanischen Successionskriege bemerkt sind; die andere zeigt, wie sich die spanische Monarchie allmählig in ihrer politischen Zusammensetzung gebildet hat etc.

* Auf dem untern Rande ist eine genealogische Tabelle der Könige von Neapel und Sicilien angebracht, welche viel Licht auf die Geschichte der Revolutionen dieser Länder wirft.

No. XIX. *Geographie von Deutschland.* Zwei Carten auf demselben Blatte. Die eine zeigt Deutschland zur Zeit der Zerstückelung des Reichs von Carl dem Grossen; durch angebrachte Fahnenzeichen sieht man den Ort und die Zeit der Entstehung der vorzüglichsten jetzo regierenden Häuser; die andere zeigt, wie sich nach und nach die verschiedenen Staaten des deutschen Reichs gebildet haben etc.

No. XX. *Genealogie des Hauses Habsburg*, oder des ältern östreichischen Hauses, mit seiner Geschichte. Auf dem Seitenrande findet sich die Fortsetzung der schon auf No. XIX angefangenen Geschichte Deutschlands. Unten sind die vier berühmten Kriege: der dreissigjährige, der spanische Successionskrieg, die Kriege wegen der polnischen Krone und wegen der Succession Maria Theresias, mit ihren Ursachen, Ereignissen, Folgen, ausgezeichneten Männern etc. erwähnt.

No. XXI. *Geographie von Deutschland;* mit zwei Carten. Die eine enthält die Eintheilung des deutschen Reichs in zehn Kreise; die Züge Gustav Adolfs etc. im dreissigjährigen Kriege. Die andere zeigt die Veränderungen des Reichs durch den westphälischen, lüne-

viller und pressburger Frieden. Auf dem Seitenrande die Fortsetzung der Geschichte von Deutschland.

No. XXII. *Genealogie des Hauses Lothringen*, oder des neuen östreichischen Hauses, mit seinen Linien von Mercoeur und den Guisen etc. etc. Beschluss der Geschichte von Deutschland.

* Auf dem rechten Seitenrande findet man eine genealogische Skizze der Kaiser aus dem Geschlechte Carls des Grossen, so wie aus dem sächsischen, fränkischen, schwäbischen und luxenburgischen Stamme etc.

No. XXIII. *Genealogie des Königlich Preussischen Hauses*, mit seiner Geschichte. Die jülichische Succession; Heinrichs IV. merkwürdiger Plan; Geschichte der Ritterorden, die für die Kreuzzüge nach dem heiligen Lande gestiftet wurden.

* Auf dem Seitenrande eine genealogische Skizze der Familien Visconti, Sforza, Farnese und Gonzaga.

No. VXIV. *Genealogie der Häuser von Sachsen, Baiern und Nassau*, mit ihren Linien und Verbindungen; ihre Besitzungen, neue Erwerbungen etc.

No. XXV. *Genealogische Skizze der Häuser von Braunschweig, Baden, Hessen, Würtenberg, Mecklenburg und Anhalt;* ihre Linien und Verbindungen; kurze historische Notiz, ihre Besitzungnn, Erwerbungen, ihre Stimmen am ehemaligen Reichstage etc.

No. XXVI. *Zwei Carten von Deutschland.* Zur Linken *Deutschland als gesetzgebender Körper*, nach dem lüneviller Frieden; Stimmen der Kurfürsten, Fürsten und Städte; zur Rechten *Deutschland nach seinem geographisch-politisch-statistischen Zustande* im J. 1812. Der rheinische Bund etc. Die berühmten Schlachten bei *Austerlitz* und *Jena*. Der pressburger, der tilsiter und der wiener Friede; kurze Übersicht der politischen Begebenheiten und Veränderungen in Deutschland von 1802 bis 1812 etc.

No. XXVII. *Genealogische Carte von Dänemark, Russland und Schweden* unter dem Hause Holstein. Kriege mit dem Ausland, militärische Ereignisse. Folgen; Revolutionen; Länderzuwachs, Verlust etc.

No. XXVIII. *Geographie von Russland.* Art, wie sich allmählig die russische Monarchie gebildet; Versuche und Bemühungen, durch das Eismeer zu fahren; merkwürdige Nachrichten über Sibirien etc. Auf dem untern Rande eine historisch-genealogische Skizze von den ottoman. Kaisern.

No. XXIX. *Geographisch-historisch-physische Weltcarte*, wo bei jedem wichtigen Punkte unsrer Erdkugel angegeben ist, welche Umstände ihn besonders merkwürdig machen, wann und durch wen er ent-

deckt worden; besondere Producte, charakteristische Natur der Länder etc. Anzeige und Erklärung der Strömungen und regelmässigen Winde; eine Menge anderer interessanter Bemerkungen.

No. XXX. *Europa* im Jahre 1808 und 1809, geographisch, politisch, statistisch, eine sorgfältig nach Art der vorhergehenden gearbeitete Carte.

No. XXXI. *Asien* in seinem jetzigen Zustande. Nach Art der vorhergehenden Tabellen. Die Reiche von Dschingis Khan und Tamerlan; Revolutionen des persischen Reichs etc.

No. XXXII. *Afrika:* eine Carte nach Art der vorhergehenden; die Reisen von Le Vaillant, Mungo, Park, Bruce, Brown, Hornemann, Denham, Clapperton etc.

No. XXXIII. *Amerika;* eine Carte nach Art der vorhergehenden. Die Entdeckungsreise des Columbus; die Feldzüge von Cortez und Pizzaro; Reisen von Hearne, Mackenzie, Clarke, Pike, Azzara und Humboldt.

Anhang.

No. XXXIV. *Europa* nach dem wiener Congress von 1815.

No. XXXV. *Deutschland* nach der Bundesacte von 1815 und der Wiener Schlussacte von 1820.

No. XXXVI. *Tabelle der alten und neuen Völker und Sprachen Europas,* von Malte-Brun; eine ganz vorzügliche Zusammenstellung.

Einrichtung der genealogischen Tabelle; ihr Nutzen; wie man sich ihrer zu bedienen hat.

Erklärung der Zeichen und Abkürzungen.

So wie es im Allgemeinen bei dem historischen Atlas unsere Hauptabsicht war, neben der Beschreibung immer zugleich ein Bild von der Sache zu geben, damit jeder von den Gegenständen, die man gewöhnlich nur durch Vortrag oder Lesen kennen lernt, durch das Auge einen sinnlichen Eindruck erhalte: so haben wir dieses auch bei den genealogischen Tabellen möglichst durchzuführen gesucht. Der Vortheil einer solchen Behandlung ist offenbar, da die Erfahrung lehrt, dass man eine Sache weit besser behält, und viel richtiger beurtheilt, wenn man sie gesehen, als wenn man blos von ihr vernommen hat. Mit der einfachen und neuen Art unserer Darstellung wird es leicht, sich jeden Gegenstand, der verworren scheint, deutlich zu machen; man braucht nur die Augen auf die

Carte zu werfen, und fast mechanisch die verschiedenen Wege zu verfolgen, die zu der gesuchten Aufklärung führen. Auf die gewöhnliche Weise könnte man nur durch eine Verstandesoperation dazu gelangen, und wie leicht diese auch sein mag, so ist sie doch für manche zu beschwerlich, für andere zu langweilig, und wird wenigstens in der Regel immer vernachlässigt. Nehmen wir, um die Sache deutlicher zu machen, ein Beispiel: den Krieg der beiden Rosen in England. Zwei Linien aus dem königlichen Stammhause streiten um die Krone, da eine dritte mit ihren rechtmässigen Ansprüchen übergangen wurde. Der Bürgerkrieg bricht aus, beide Parteien besetzen abwechselnd den Thron, bis sie zuletzt untergehen und eine vierte Linie über ihren Trümmern zur Nachfolge gelangt. Alles dieses trägt sich in einem Zeitraume von dreissig Jahren zu. Wir wollen nun jeden, selbst schon gebildeten, an Aufmerksamkeit und Nachdenken gewöhnten Mann fragen, wenn er diese etwas verwickelte Geschichte gelesen und dann das Buch auf die Seite gelegt, ob es ihm nicht schwer gefallen, den Faden zu verfolgen, und ob er es nicht beinahe für unmöglich ansehe, sie im Gedächtniss zu behalten? Und doch hat die Erfahrung gezeigt, dass Kinder sogar, die nach unserer Methode unterrichtet worden, im Stande waren, mit so viel Leichtigkeit von jener Geschichte Rechenschaft zu geben, als ob die rechtmässige Nachfolge gar nicht wäre unterbrochen worden.

Mit dem Wesentlichsten der Geschichte lernt man auf diesen Tabellen zugleich die Chronologie und Genealogie kennen, die beide von der grössten Wichtigkeit sind, wenn man die Geschichte mit Nutzen lesen, wenn man den Zusammenhang der Thatsachen richtig beurtheilen will. Aber nicht etwa durch ein mühsames Studium, nicht durch ein verdriessliches Auswendiglernen wird man hier zu dieser Kenntniss geführt, sondern durch die blosse Gewohnheit, irgend eine historische Person beständig an einer bestimmten Stelle in der chronologischen Reihe und in symmetrischer Umgebung ihrer nähern oder entferntern Verwandten im Auge zu haben.

Der Verfasser hat sich bemüht, diese Tabellen so einzurichten, dass sie nicht blos zum Unterricht für die Jugend, sondern auch zum Privatgebrauch für Gebildete geeignet wären; und so wie der *Lehrer* darin die kurze Zusammenstellung alles dessen findet, was er bei dem Vortrage zu entwickeln hat, so wie dem *Schüler* der ganze Weg seines Studiums vorgezeichnet ist, eben so wird auch der *Unterrichtete*, der sich gerne über den einen oder andern Punkt in der Geschichte eine schnelle Aufklärung verschaffen möchte, in diesen Blättern Befriedigung finden. Allen denjenigen endlich, die sich viel mit dem Lesen von Geschichte, Denkwürdigkeiten etc. beschäftigen, werden die genealogischen Tabellen besonders Nutzen und Annehm-

lichkeit gewähren, weil es eben so leicht ist, darauf die einzelnen Personen mit ihren Verhältnissen, von denen in den Büchern gehandelt wird, aufzufinden, als auf geographischen Carten die Städte etc. aufzusuchen.

Ueber die Einrichtung der genealogischen Tabellen.

*) Wir wollen als *Beispiel* die erste, nämlich die allgemeine genealogische Tabelle von Frankreich No. IX. wählen; denn was wir über diese zu bemerken haben, ist auf alle übrigen genealogischen Tabellen anwendbar.

1. Die drei königlichen Linien aus dem Stamme der Capeter sind durch besondere Farben unterschieden; über jeder dieser Farben findet man als Aufschrift den *Namen* und die *Dauer* der Linie, die *Anzahl der Könige*, die aus ihr hervorgegangen etc.

2. In dem Raume, den die Farbe bedeckt, finden sich alle *einzelnen Glieder* der Linie an ihrer genealogischen Stelle mit Angabe ihrer *Gemahlinnen*, ihres *Charakters*, der *Zeit ihres Todes* etc. verzeichnet.

3. Die Ziffer zur Rechten der Krone ist die Ordnungszahl des Königs, von Pharamund an gerechnet. So findet man, dass Hugo Capet der sieben und dreissigste, und Ludwig XVI. der neun und sechzigste König war.

4. Das Zeichen — unter einem Namen bedeutet, dass er keine Nachkommen hinterlassen, † gestorben; ⁑ eine blos angedeutete, aber nicht weiter ausgeführte Linie; ***** uneheliche Nachkommen. Die Buchstaben a. b. c. vor den Weibern oder Kindern bedeuten: erste, zweite, dritte Ehe; *** Bemerkung. O. N. ohne Nachkommenschaft.

5. Die breite Linie, die von Ludwig XVI. bis auf Robert den Starken heraufsteigt, ist die Verbindungslinie ihrer Verwandschaft, indem sie durch alle dazwischen liegenden Väter oder Mütter gezogen ist.

6. Die Ziffer ausserhalb der Farbe zur Linken einer Krone deutet, von Robert dem Starken an gerechnet, die Zahl der Generationen oder Grade an. So findet man, dass Ludwig XVI. der neun und zwanzigste Abkömmling war, also die neun und zwanzigste Generation bildete.

Auf *Lessings Werke* und *Winkelmanns sämtliche Werke*, einzig vollständige Ausgabe, Donauöschingen 1827, 12 Bände und ein Folioband Abbildungen, die in meiner Anstalt gefertigt sind, nehme ich Bestellungen an und liefere solche um die nämlichen Preise, wie die Verlagshandlung.

Auch ist von nachbenanntem nützlichen Werk eine deutsche Übersetzung in Arbeit:

Rapport remis a Monsieur le Dauphin, par un membre de la société, lequel a été chargé par Monseigneur, d'en

donner connoissance au conseil général, suivi du rapport du conseil de salubrité, sur la construction des latrines publiques et sur l'assainissement des latrines et des fosses d'aisances. Paris 1825. 4. avec planches.

Carlsruhe im December 1827.

J. Velten.

Neue Musikalien,

welche bei

B. Schott's Söhnen in Mainz

in den

Monaten Januar und Februar 1828

erschienen sind.

	fl.	kr.
Rode, Kreutzer et *Baillot*, Méthode de Violon, paroles franç.	5.	30.
Jos. Küffner, Quat. pr. 2 Vlons., Alto et Vcelle op. 178	2.	24.
Rossini, 5 Quat. originaux pr. 2 Vlons. Alto et Vlcelle. No. 1. 2. 3. 4. 5. chaq.	2.	—
And. Spaeth, 3 Quat. pr. 2 Vlons., Alto et Vlcelle. op. 107. No. 1. 2. 3. chaq. . . .	2.	36.
Ritter, Walse à gr. Orchest. No. 6. d'après l'ouv. de l'op. Oberon	—	12.
Woetzel, Walse à gr. Orchest. No. 7. d'après des airs de l'op. Oberon	—	24.
Th. Boehm, Divert. sur l'air fav. intitulé *Alma Lied* du Baron de Poissl, pr. Flûte av. acc. d'orchest. ou Piano, op. 13.	3.	—
K. A. Ritter, choix d'airs de l'op. la Dame blanche, pr. Guit., Fl. et Alto	1.	12.
F. Berr, Variat. pr. le Basson, av. acc. d'Orchest. ou Piano sur l'air. Mr. Celine Oeuv. 36.	3.	30.
J. Pager, Variat. pr. Piano et Violon, ou Flûte, ou Clarinette, sur un air authrichien, Oeuv. 127.	1.	36.
C. F. Beck, Ouvert. pr. Piano	—	48.
Ch. Rummel, le petit tambour, Marche av. Var. et Rondo à 4 mains pr. Piano Oeuv. 61 . . .	2.	—
A. Bohrer, Trio brillant. pr. Piano, Vlons. et Vlcelle. Oeuv. 39.	3.	36.

* *A. C. Huberich*, Gefühl des Schmerzes beim Scheiden, und Freude des Wiedersehens, 2 Polonoisen für Piano . . . . — 48.
C. F. Priester, Polonoise fav. pr. Piano, No. 32. — 8.
Heideger, der Philhellene, fav. Galoppe pr. Piano, No. 318. . . . . — 8.
* *Eisenhofer*, 6 Gesellschaftliche Gesänge für 4 Männerstimmen, op. 115. 5te S. . . . . 2. —
G. C. Grosheim, Erheiterungen für die Jugend, 5tes Heft, 6 Liederchen, 1 Canon, für Schulen und häussliche Zirkel . . . . . . — 16.
* *J. A. Becht*, deutsche Messe für 3 Singstimmen, mit Orgel oder Piano No. 1. . . . . . 1. 24.
* *J. A. Becht*, dito dito No. 2. . . . . . 1. —

NB. Les artikles marqués par * ne se vendent que pour compte fixe.

Die mit einem * bezeichneten Werke werden nur auf feste Rechnung gegeben.

Nachstehend bezeichnete neue Werke erscheinen in der Verlagshandlung von B. Schott's Söhnen in Mainz in kurzen Zwischenräumen:

Von *Tulou.*

Opus 47. Fantaisie conc. pr. Flûte et Piano.
— 48. Fantaisie pr. Harpe, ou Piano, et Flûte.
— 49. Intr. et Rondo pr. Flûte, av. acc. de Piano.
— 50. Souvenir Anglais, Fantaisie pr. 2 Flûtes et Piano.
— 51. Fantaisie pr. 3 Flûtes.
— 52. Intr. et Variat. concertantes pr. Piano et Flûte, tirées de l'Oeuv. 20 de Mayseder.
— 53. Variat. brillantes pr. Flûte av. acc. de Piano, tirées de l'oeuv. 40 de Mayseder.
— 54. Divertissement pr. Flûte et Piano, tiré de l'oeuv. 39 de Mayseder.
— 55. Variat. brillantes pr. Flûte, av. acc. de Piano, sur un thême de Rode.
— 56. Fantaisie sur l'enfant du Régiment, de Herz et Lafon. arr. pr. Flûte et Piano.
— 57. Trio sur le chevalier de la fidelité, pr. Flûte, Piano et Violon.

Von *Rossini.*

6 Quatuors pr. 2 Vlons., Alto et Vlcelle., arr. pr. Flûte, Clarinette, Cor et Basson, par *F. Beer.*

Von *L. van Beethoven.*

Fidelio, Opera, arr. pr. Piano et Violon, par *Alexander Brand.*

Religiöse Gesänge

von

Bernhard Klein.

In meinem Verlage erschienen sechs Hefte religöser Gesänge, bestehend aus Choralen, Motetten u. s. w. für Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte, von *Bernhard Klein*. Preis eines jeden Heftes 1 Rthlr. Das erste, im Januar a. c. ausgegebene Heft, für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen, enthält:

I. Wie schön leucht't uns etc.
II. Aus tiefer Noth etc. } Bekannte Melodie.
III. Allein Gott in der Höh' etc.
IV. Wie lieblich ist deine Wohnung etc.
V. Agnus Dei.
VI. Ich will singen etc.

Institute und Vereine, welche sich zur Abnahme dieser ganzen von dem Königl. Preussischen hohen Ministerio durch Subscription unterstützten Sammlung, deren übrige fünf Hefte in dreimonatlichen Lieferungen herauskommen, verbindlich machen, haben bei Erscheinung eines jeden Heftes nur 22½ Sgr. zu entrichten.

Berlin, im Februar 1828.

T. Trautwein,
Buch- und Musikhandlung.

Ein gutes Violoncell

wird zu kaufen gesucht.

Es sucht jemand ein *ächtes Stadivarius oder Guarnerius Violoncell*, gross Format, und in gutem Stand erhalten, zu kaufen. Die Besitzer solcher Instrumente belieben, eine Beschreibung davon und mit Bestimmung des Preisses in frankirten Briefen an die Expedition der Zeitschrift Caecilia in Mainz, gelangen zu lassen.

Musikfest
in
Halberstadt.

Von den Musikfesten, zu deren Veranstaltung Kunstfreunde aus mehren Städten an der Elbe sich vereinigt haben, wird das dritte zu Halberstadt in der ersten Hälfte des Juni-Monats d. J. gefeiert werden. Daselbst ist ein besonderer Verein aus allen Ständen der Einwohner zusammengetreten, welcher mit grösster Bereitwilligkeit den möglichen Ausfall des Kostenaufwandes durch Unterzeichnung einer namhaften Summe garantirt und einem engern Ausschusse die Anordnung des Festes selbst anvertraut hat. Schon sind die Kapellmeister Hummel, Schneider und Spohr, in ihren Kunstleistungen hochberühmte Männer, zu gemeinschaftlicher Übernahme der Direktion eingeladen. Ihre Zusage ist um so zuversichtlicher zu erwarten, da sie, gegenseitig in den freundschaftlichsten Beziehungen, eine rege Theilnahme für das Unternehmen bereits zu erkennen gegeben haben und Friedr. Schneider selbst Mitglied und eine Hauptstütze des Städtebundes ist. Bei solchen Aussichten, bei der Sorgfalt, mit welcher auf ein ausgewähltes Orchester Bedacht genommen wird, verheisst der diesjährige Zusammentritt des Vereins einen Kunstgenuss, welcher den gesteigerten Erwartungen des Publikums zu entsprechen im Stande ist und worauf dasselbe vorläufig aufmerksam gemacht wird. Eine ausführlichere und nähere Bekanntmachung über die Anordnung dieses bevorstehenden Musikfestes wird nächstens erfolgen.

Digitized by Google

Intelligenzblatt

zur

CAECILIA.

1 8 2 8.

Nr. 31.

Neue Musikalien

im Verlage von

Ad. Mt. Schlesinger

in Berlin (unter den Linden No. 34.)

Michaelis 1827 bis Ostern 1828.

NB. Die Preise sind in Thalern zu 30 Silbergroschen.

Partituren.

	Thlr.	Sgr.
Beethoven. Collection de Quatuors et Quintetti, en partition. Quintetto op. 29. (C-dur.)		
Palästrina. Crucifixus für 4 Solostimmen, aus der Missa Papae Marcelli	—	5
Seyfried. Die Harmonie, Vokal-Chor für Männerstimmen Op. 104. (Partitur und Stimmen.)	1	20

Orchester-, Militair- und Harmoniemusik.

Sammlung von Ouverturen der neuesten Opern (gleich nach ihrem Erscheinen) für das Orchester:		
No. 1. L. Spohr, Ouverture aus Pietro von Abano	2	20
Sammlung von Ouverturen der neuesten Opern (gleich nach ihrem Erscheinen) für Harmonie-Musik (in Stimmen):		
No. 1. L. Spohr, Ouverture aus Pietro von Abano.		

L. Spohr. 8me Sinfonie pour Orchestre. Op. 78. — Thlr. Sgr.

— Ouverture de l'Opéra: Pietro von Abano, pour Orchestre 1 20

— 3me Sinfonie pour Harmonie.

Weller, Fr. Neueste Berliner Lieblings-Tänze für Orchester (2 Violinen, 1 Flöte, 2 Clarinetten, 2 Hörner, Violoncell et Contrebass [2 Fagotts, 2 Trompeten ad libitum] können auch 5stimmig executirt werden.) 5tes Heft enthält: 1 Cotillon und 6 Contretänze . . 1 20

— 6tes Heft enthält: 8 Walzer, 1 Ecossaise, 1 Quadrille und 3 Galopp-Walzer . . . 1 20

Klavier-Auszüge aus Opern.

Boieldieu. Die weisse Dame (La dame blanche) 3 16

G. Onslow. Der Hausirer (Le Colporteur.) Oper in 3 Akten, mit deutschem und französischem Texte (avec paroles allemandes et françaises).

L. Spohr. Pietro von Abano. Romantische Oper in 2 Akten. Vollständiger Klavierauszug. Op. 76 . . . . 6 15

C. M. v. Weber. Sylvana. Romantische Oper in 3 Akten. Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und italienischem Texte (avec paroles allemandes et italiennes) Nouvelle Edition) 6 15

Musik für Gesang, mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre.

Boieldieu. Die weisse Dame (La Dame blanche), av. Accomp. de Pianof. (Alle einzelnen Stücke.)

G. Onslow. Der Hausirer (Le Colporteur.) Alle einzelnen Gesänge daraus (Tous les morceaux détachés avec paroles françaises et allemandes.)

Seyfried. Die Harmonie. Vokal-Chor für Männerstimmen. (Partitur und Stimmen.) Op. 104 . . . . 1 20

L. Spohr. Pietro von Abano. Alle einzelnen Gesänge daraus mit Begleitung des Pianoforte und der Guitarre (Tous les morceaux détachés avec Accomp. de Piano et de Guitarre.)

C. M. v. Weber. Sylvana, mit deutschem und italienischem Text. Alle einzelnen Gesänge daraus. (Tous les morceaux détachés avec paroles italiennes et allemandes.) Thlr. Sgr.

Musik für Pianoforte.

Boieldieu. Ouvertüre a. d. weissen Dame, (La dame blanche) für das Pianoforte zu 4 Händen arrangirt von Herz . . . . — 10

Cherubini. Ouvertüre aus der Oper: Die Abencerragen, (Les Abencerrages) für das Pianoforte . . . . . . — 12 1/2

Cramer. Ronde des fées pour le Pianoforte. (Original.) . . . . . . — 15

C. Czerny. 1er grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle, (ou Cor.) Op. 105. (Original.) 1 15

— Introduction et Variations brillantes sur un thème original, pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 106. (Original.) . . . . . 2 —

Moscheles. Fantaisie sur des thèmes favoris de l'Oberon, p. le Pianoforte. (Original.) — 22 1/2

Onslow. Ouverture aus der Oper: Der Hausirer, (Le Colporteur) für das Pianoforte. — 12 1/2

— ditto ditto für das Pianoforte zu 4 Händen — 20

Payer. Bataille de Navarin. Fantaisie brillante pour le Pianoforte. Op. 132 . . . . — 22 1/2

Reissiger. Le bon ton. Neueste Contretänze für das Pianoforte, (mit Bemerkuug der Tanz-Touren) über die beliebtesten Thema's aus:

No. 1. La donna del lago von Rossini . . — 15

No. 2. Zelmira von Rossini . . . . — 15

No. 3. Semiramis von Rossini . . . . — 15

Redern, Graf von. Zwei Quadrillen, eine griechische und eine böhmische, aufgeführt auf dem Hoffeste in Berlin, für das Pianoforte — 15

L. Spohr. Ouvertüre de l'Opera: Pietro von Abano, pour le Pianoforte . . . . — 12 1/2

— — — — arr. à 4 mains.

— Second Double-Quatuor, Op. 77, arr. en Quintetto, pour le Pianoforte et 2 Violons, Alto et Vcelle, p. F. Spohr.

— 2me Double-Quatuor arr. pour le Pianoforte seul par F. Spohr.

— 2me Double-Quatuor arr. pour le Pianoforte à 4 mains.

— 3me Sinfonie. Op. 78, arr. pour le Pianoforte p. F. Spohr.

— 3me Sinfonie, arr. pour le Pianoforte à 4 mains, p. F. Spohr.

	Thlr.	Sgr.
Spontini. Melodien-Kranz aus **Nurmahal**, in Form eines **Pot-pourri** für das Pianoforte, arr. von **Gäde**. 1tes Heft	—	25
— ditto ditto ditto 2tes Heft	—	20
Tänze, neueste Berliner Lieblings- für das Pianoforte, (aufgeführt auf den diessjährigen Bällen, im Königl. Opern- und Schauspielhause) componirt von Fr. **Weller**. 24tes Heft enthält: 8 Walzer, 2 Galopp-Walzer und 1 Quadrille	—	20
— ditto ditto: 25tes Heft enthält: 1 Cottillon, 6 Contretänze (mit Erklärung der Tanz-Touren) und 1 Mazurka	—	20
Weller. Cotillon nach den beliebtesten Melodien aus der Oper: **Marie**, oder: **Verborgene Liebe**, von Herold. für das Pianof.	—	12½
C. M. v. Weber. Sylvana, für das Pianoforte allein (ohne Singstimme)	2	20
— ditto ditto für das Pianoforte zu 4 Händen .	5	—

Für Bogen-Instrumente.

	Thlr.	Sgr.
C. W. Henning. Divertissement pour le Violon, avec Acc. de 2 Violons, Alto et Vcelle. ou de Pianoforte, Op. 17	—	25
— Variations et Rondo pour le Violon, avec Acc. de Violon, Alto et Vcelle. ou de Pianoforte, Op. 18	1	—
L. Spohr. Second Double-Quatuor pour 4 Violons, 2 Alti et 2 Vcelles. Op. 77.		
— — — arr. en Quintetto pour Pianoforte et 2 Violons, Alto et Vcelle. par F. Spohr.		
C. M. v. Weber. Oberon, arr. pour un Violon, par C. W. Henning. Livre 1 et 2, à	—	20

Für Blase-Instrumente.

	Thlr.	Sgr.
J. H. Krause. Concertino per il Fagotto, con Acc. d'Orchestra. Op. 15	2	—
C. M. v. Weber, Premier Concerto pour la **Clarinette**, avec Acc. de Pianoforte. Op. 73.	1	15
— Second Concerto pour la Clarinette, avec Acc. de Pianoforte. Op. 74.	2	—

Im folgenden Sommer erscheint:

Auber. Die **Stumme von Portici** (La muette de Portici.) Mit deutschem und französischem Text. Klavier-Auszug.

Bach, Sebastian. **Die Passion**, grosses Oratorium mit deutschem und lateinischem Texte. Partitur.

Beethoven. Collection des Quatuors et Quintetti, en partition. (Fortsetzung.)

L. Spohr. Pietro von Abano für Pianoforte allein (ohne Singstimme), für Pianoforte zu 4 Händen, für Violine, Flöte, Harmonie etc. etc. etc. etc.

Anweisung

das Pianoforte richtig zu spielen,

bestehend in 62 Exercitien,

gewählt aus den Werken

von

Händel, Clementi, Cramer, Schmitt, Kalkbrenner, Steibelt, Moscheles, Beker, Potter, Ries und Passy,

für Lehrer und Lernende,

herausgegeben

von

Alexander von Dömeny.

Obiges Werk ist kürzlich erschienen

Pesth

beim Herausgeber,

auf dem Franziskaner-Platze Nro. 438,

und bei

Carl Müller,

Kunst- und Musikalien-Händler, in der kleinen Bruckgasse.

Bey **Breitkopf u. Härtel in Leipzig** *erscheinen nächstens:*

Carafa, Masaniello. Klavierauszug mit franz. und deutschem Texte.
Auber, die Stumme (la Muette de Portici), Klavierausz. mit franz. u. deutschem Texte.
— Fiorella. Klavierauszug mit franz. und deutschem Texte.

Erschienen sind bereits:

Auber, D. F. E., Ouvert. de l'Op. la Muette de Portici (die Stumme) pour le Pianof. 10 Gr.
— Ouvert. de l'Op. Fiorella pour le Pianof. 8 Gr.
Belloli, A., Etudes pour le Cor. . . . . . . 1 Thlr.
Berbiguier, T., Fantaisie pour Flûte avec acc. de Pianof. Oeuv. 89. . . . . 20 Gr.
Reicha, A., gr. Quintetto pour Fl., 2 Viol. A. et B. Oeuv. 105. . . . . 2 Thlr.
— gr. Quintetto pour Cor, 2 Viol. A. et B. Oeuv. 106. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Rolla, A., 3 Duos p. Violon et Viola. Oeuv. 12. 2 Thlr.
Rossini, J., 5 Sonatines pour le Pianof. arrangées des Quatuors par F. Mockwitz. Nr. 1 — 5. . . . . à 12 Gr.

Subscriptions-Anzeige.

Musikalische Schnellpost.

Ein Monatsblatt *für Pianofortespieler.*

Dritter Jahrgang.

Die lebhafte Theilnahme, welche diese musikalische Zeitschrift bei allen Freunden des Pianofortespiels gefunden hat, bestimmt die Verlagshandlung, auch den dritten Jahrgang mit der grössten Sorgfalt fortzusetzen.

Der Jahrgang beginnt mit dem ersten Juni d. J. Jedes Heft enthält 3 — 6 neue Musikstücke, welche nicht nur gefällig und ansprechend, sondern dem Instrumente auch vollkommen angemessen sind. Für Gesang wird jedes Heft wie bisher nur eine Piece enthalten.

Eine vorzügliche Auswahl und der äusserst wohlfeile Preis lassen erwarten, dass sich die musikalische Schnellpost immer mehr Freunde erwerben wird.

Der Subscriptionspreis ist vier Groschen oder 18 kr. per Heft. Man macht sich für den ganzen Jahrgang verbindlich und zahlt den Betrag beim Empfang eines jeden Heftes. Mit dem 12. Hefte wird ein elegauter Umschlag gegeben.

Alle Buch- und Musikhandlungen, in Mainz die Herrn Schotts Söhne, nehmen Subscriptionen an. Wer sich direkt und Portofrei an die Verlagshandlung wendet, erhält auf 6 Exemplare das 7. frei.

Dresden im April 1828.

Musikhandlung von Wilhelm Paul.

Anstellungs-Gesuch eines *Flötisten.*

Ein Flötist, welcher bereits mehrere Kunstreisen durch Deutschland gemacht und sich in Wien, München, Frankfurt a. M. u. s. w. durch sein Spiel den ungetheilten Beifall des Publicums sowie die günstigsten Beurtheilungen der Kenner erwarb, wünscht eine Anstellung bei einer Capelle, Theaterorchester oder sonst einem musikalischen Institut zu finden. Hierauf Reflectirende werden gebeten, ihm gefälligst Nachricht davon, unter der Addresse *L. W.* in Leipzig, per Post zu ertheilen.

Anstellungs-Gesuch eines *Fagottisten.*

Ein auch theoretisch gebildeter Musiker, dessen Dienstzeit als erster Hautboist bei einem K. K. österreichischen Regimente baldigst zu Ende gehet, und der die Zusage einer Stelle als Kapellmeister erhalten hat, wünscht doch eine andere Civil-Anstellnng für sein Instrument, das Fagott, bei einem Orchester oder einer Kapelle, welche ihm angenehmer seyn würde.

Hierauf Reflektirende werden ersucht, sich gefälligst, in Portofreien Briefen, an die Redaction dieses Blattes in Mainz zu wenden, welche nähere Auskunft ertheilen wird.

Pro Memoria.

Die Regierungen Deutschlands — wenn auch nicht die aller einzelnen Staaten — haben die Eigenthumsrechte der Buchhändler einer genaueren Berücksichtigung gewürdigt, und sie unter den Schutz der Gesetze gestellt: die Musikhändler aber sind eines solchen Schutzes nicht theilhaftig geworden, und es bleibt daher ihnen selbst überlassen, auf irgend eine Art für sich selbst ihr Eigenthum sicher zu stellen, da es das Gesetz nicht thut. In einem solchen Falle befinden sich die Endesunterzeichneten.

Es sind nämlich bey Busse und Spehr in Braunschweig folgende Musikwerke:

Arion, Sammlung von Gesängen, mit Begleitung des Pianoforte, und

Orpheus, Sammlung vierstimmiger Gesänge

erschienen, welche fast nur Gesänge enthalten, die unser und anderer Musikhändler, nicht aber der Herren Busse und Spehr Eigenthum sind; da wir nun die Herausgabe obiger Werke, wodurch uns ein nicht unbedeutender Nachtheil zugefügt wird, als einen Eingriff in unser Eigenthum betrachten müssen, so erklären wir hiermit, dass wir kein Exemplar dieser Musikwerke weder selbst debitiren, noch für Anderer Rechnung versenden wollen, und fordern auch unsere Geschäftsfreunde, denen an unserer Achtung und collegialischen Freundschaft gelegen ist, andurch auf, ein Gleiches zu thun.

Wir erwarten diess um so sicherer, als wir überzeugt seyn zu können meinen, dass Keiner von ihnen an einer Beeinträchtigung unseres Eigenthumes Antheil zu nehmen gesonnen sey. Sollten dennoch Einige fortfahren, den Arion und Orpheus zu debitiren, so würden wir uns, so unangenehm es uns auch wäre, gezwungen sehen, zu Maasregeln unsere Zuflucht zu nehmen, welche denselben nicht erwünscht seyn können.

M. Artaria. *H. A. Probst.*
Breitkopf et Härtel. *Ad. M. Schlesinger.*
Fr. Hofmeister. *B. Schott Söhne.*
C. F. Peters. *N. Simrock.*

Intelligenzblatt

zur

CAECILIA.

1 8 2 8.

Nr. 32.

Einladung zur Subscription

auf

Wolfgang Amadeus Mozart's vollständige Biographie,

nach Originalbriefen, Sammlung alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beilagen, Kupferstichen und Musikblättern,

von

G. N. von Nissen.

Königl. dän. wirkl. Etatsrath, und Ritter vom Dannebrog-Orden etc. etc.

Da ich schon früher zur Subscription auf diese Biographie in öffentlichen Blättern einlud und Hoffnung machte, dass das Buch selbst schon gegenwärtige Ostern erscheinen und ausgegeben werde, so thut es mir sehr leid, dass, trotz der ehrenvollsten Theilnahme, die sich mir durch Subscription kund that, doch die Beschleunigung des Druckes behindert wurde, und zwar theils weil sich im Verlaufe der Arbeit noch so mancher schöne Aufsatz vorfand, der des Abdruckes werth war, und theils auch, weil vielfältigen Aufforderungen Mozart'scher Verehrer zu Folge mehrere Zeichnungen zugegeben werden, als ich früher willens war, wesshalb ich wegen der Verspätung die hochgeneigte Entschuldigung der resp.

Subscribenten wohl zu verdienen hoffe, da ich ihnen die Hoffnung lasse, dass das Buch zur nächsten Leipziger Michaelis-Messe ausgegeben werden kann, wo sie dann durch diese Zugaben sicherlich entschädigt und hoffentlich auch zufriedengestellt werden.

Ich erlaube mir daher auf vielfältiges Anrathen den Subscriptionstermin bis zur Leipziger Michaelis-Messe zu verlängern und festzusetzen, dass das in gross 8. gedruckte und nun gegen 50 Bogen starke Werk zu Michaelis bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig erscheint, und den Titl. Herren Subscribenten auf gutes weisses Druckpapier um 3 Thlr. 16. Gr. oder 6 fl. 36 kr. rheinisch, auf gutes weisses Schreibpapier um 4 Thlr. 4 Gr. oder 7 fl. 30 kr. rhein. und auf gutes Velinpapier um 4 Thlr. 16 Gr. oder 8. fl. 24 kr. rhein. geliefert wird, womit dann die Subscription geschlossen und der dann weiter noch zu bestimmende erhöhte Ladenpreis eintritt.

Die *S. T.* Herren Subscribenten werden dem Werke vorgedruckt, wesshalb ich um die genaue Angabe des Namens und Charakters ersuche.

Man kann in Salzburg bei der Unterzeichneten, in Berlin bei Hrn. Ritter Spontini, in Offenbach a/m. bei Hrn. J. André, in Pirna bei Dr. Feuerstein, in Leipzig bei den Hrn. Breitkopf u. Härtel, in Mainz und Paris bei B. Schott's Söhne, in Antwerpen bei A. Schott, subscribiren.

Salzburg, d. 10. Mai 1828.

Die verwittwete Etatsräthin
Constanze von Nissen,
gewesene Wittwe Mozart.

Bibliotheque
de
Musique Militaire.

Nous avons l'honneur d'informer le Public que la *seconde livraison de la Bibliothèque de Musique militaire,* vient de paraitre chez nous. L'empressement avec lequel on a reçu la première, (contenant la célèbre *Valse de Beethoven* arrangée par *F. Berr,*) nous fait espérer que cette livraison n'aura pas moins de succès. Elle contient douze Marches, Pas-redoublés, Valses et Polonaises, composés par *J. H. Walch,* oeuvre 12.

Les noms de MM. Berr et Walch sont trop avantageusement connus de toutes les musiques militaires, en France et à l'Étranger, pour que nous leur donnions de nouveaux éloges. Une exécution facile, des chants gracieux, réunis à beaueoup d'effet, sont les qualités supérieures de ces deux livraisons.

Nous sommes aussi Editeurs des oeuvres de Fischer, Küffner, Rummel, Walch, Wangemann, Volke, pour musique militaire, ainsi que du Journal de MM. Berr, Munchs, Louis et Marchal.

On trouve toujours chez nous un assortiment de toutes les Symphonies de Beethoven, Fesca, Krommer, Romberg, Spohrs et d'autres, ainsi que de musique d'église, oratorios etc., des meilleurs auteurs de l'Allemagne.

Les Fils de B. Schott,
Editeurs, marchands de Musique,
place des Italiens, No. 1.

Neue Militair-Musik

für

Infanterie und Cavallerie,

für letztere nur in Blechinstrumenten bestehend,

von den bereits rühmlich bekannten Componisten

Berr, Dickhut, Küffner, Louis, Münchs, Spaeth, Stössel, Strunz und Walch.

Um vielfältigen Nachfragen zu entsprechen, zeigen wir an, dass die durch die Überschrift bezeichneten Musikalien in monatweisen Zwischenräumen in unserm Verlage erscheinen werden.

Die Hohen Regiment-Chefs sind gebeten, mit Ihren geneigten Aufträgen sich entweder unmittelbar an uns, oder an die Ihnen nächst gelegenen Musikhandlungen zu wenden.

Mainz den 1ten August 1828.

Grossherzogl. Hessische Hof-, Musik- u. Instrumenten-Handlung von
B. Schott's Söhnen.

Anzeige
für
Militair-Musikchöre.

Zu Michaelis dieses Jahres erscheinen zwölf grosse Original-Parade- und Geschwindmärsche, in Auflagestimmen gestochen, von der Composition des Herrn C. F. Müller in Berlin. Bis dahin übernimmt Herr Fr. Hofmeister in Leipzig Bestellungen zum Supscriptionspreis à 4 Thlr. 12 gr. sächs.

A s. Michel de l'année courrante il parraitra une collection de 12 grandes marches originales de parade et pas redoublés, composées par Mr. C. F. Müller à Berlin. On souscrit chez Mr. Fr. Hofmeister a Leipsic. Le prix de souscription est de 4 écus 12 gros de Saxe.

Anzeige.

In Beziehung auf die im Intelligenzblatte Nr. 25 abgedruckte Correspondenz, hat Herr Dr. *G. L. P. Sievers*, mit welchem wir uns, wie das Wiederbeginnen seiner Mitarbeit an der *Cäcilia* durch den, im vorstehenden 32ten Hefte abgedruckten Aufsatz seiner interessanten Feder beweiset, wieder zu verständigen das Vergnügen gehabt, uns aufmerksam gemacht, dass einer unserer Briefe an

Ihn, nämlich der unter Nr. 10 daselbst abgedruckte, an einigen Stellen nicht mit dem in seinen Händen befindlichen Originalbriefe übereinstimme. Der Abdruck lautet nämlich so, wie wir ihn nachstehend in der ersten Spalte nochmal wieder abdrucken lassen; nach Herrn Sievers Versicherung lautet der in seinen Händen befindliche Originalbrief so, wie er in der zweiten Spalte abgedruckt ist; (die geringen Varianten sind durch verschiedene Schrift ausgezeichnet.)

Mainz den 10ten October 1825.

Gänzlich unverständlich sind uns Ihre Vorwürfe, dass wir Ihnen unser freiwillig gegebenes Versprechen, Ihnen Ende Juli einen Wechsel zu senden, nicht gehalten haben sollen; da wir Ihnen dieses nie versprochen, wie Sie auch wohl selbst gar gut wissen! Eben so ungegründet, *und, wegen gar zu oftmaliger Wiederkehr, am Ende allzu lästig*, sind Ihre Vorwürfe und Klagen über nicht erhaltene Hefte. Wir haben sie bis inclus. Heft 11, nach Ihrer Ordre nach München abgehen lassen, und müssen Sie *endlich* bitten, uns mit weiterer Verantwortlichkeit und Vorwürfen zu verschonen. Für Ihre gütig angebotenen Belehrungen über die Ursache des Nichtfortganges der *Cäcilia* danken wir Ihnen unbesehens: wir haben alle Ursache mit dem Fortgange gänzlich zufrieden zu seyn. — Einer solennen Erklärung über das Dilemma: ob die Verbindung zwischen Ihnen und uns fortbestehen soll, oder ob nicht? bedarf es jetzt gar nicht. Von ihren letzten Beiträgen ist in dem so eben ausgegeben werdenden zwölften Hefte die erste Hälfte abgedruckt, die zweite Hälfte wird nachfolgen, und dann, oder auch noch früher, wer-

Mainz den 18ten October 1825.

Gänzlich unverständlich sind uns Ihre Vorwürfe, dass wir Ihnen unser freiwillig gegebenes Versprechen, Ihnen Ende Juli *so fest und bestimmt* einen Wechsel zu senden, nicht gehalten haben sollen; da wir Ihnen dieses nie *als ganz sicher* versprochen, wie Sie auch wohl selbst gar gut wissen! Eben so ungegründet sind Ihre Vorwürfe und Klagen über nicht erhaltene Hefte. Wir haben sie bis inclus. Heft 11, nach Ihrer Ordre nach München abgehen lassen, und müssen Sie *deshalb* bitten, uns mit weiterer Verantwortlichkeit und Vorwürfen zu verschonen. Für Ihre gütig angebotenen Belehrungen über die Ursache des Nichtfortganges der *Cäcilia* danken wir Ihnen unbesehens: wir haben alle Ursache mit dem Fortgange gänzlich zufrieden zu seyn. — Einer solennen Erklärung über das Dilemma: ob die Verbindung zwischen Ihnen und uns fortbestehen soll, oder ob nicht? bedarf es jetzt gar nicht. Von ihren letzten Beiträgen ist in dem so eben ausgegeben werdenden zwölften Hefte die erste Hälfte abgedruckt, die zweite Hälfte wird nachfolgen, und dann, oder auch noch früher, werden wir Sie wieder um wei-

den wir Sie wieder um weitere Beiträge ersuchen, wo es dann ganz von Ihnen abhängen wird, entweder durch Gewährung solchen Gesuches, die Verbindung fortzusetzen, oder aber, nach Ihrem Belieben, sie nicht fortzusetzen; Ihre Bereitwilligkeit zur Fortsetzung wird uns alsdann eben so erwünscht *und angenehm seyn, als dermalige Zudringlichkeit uns unangenehm seyn muss, und jedenfalls ohne Erfolg für Ihre Absicht bleiben wird.*

Mit bekannter Hochachtung unterzeichnen etc.

tere Beiträge ersuchen, wo es dann ganz von Ihnen abhängen wird, entweder durch Gewährung solchen Gesuches, die Verbindung fortzusetzen, oder aber, nach Ihrem Belieben, sie nicht fortzusetzen; Ihre Bereitwilligkeit zur Fortsetzung wird uns alsdann eben so erwünscht *als* angenehm seyn, *und wir werden niemals zögern, Ihnen den Betrag Ihrer Lieferung sogleich zu berichtigen.*

Mit bekannter Hochachtung unterzeichnen etc.

Herr Sievers, mit welchem wir uns seitdem zu verständigen das Vergnügen gehabt, wünscht, dass wir die hier ausgezeichneten Varianten berichtigen.

Wir haben zwar den im Intelligenzblatt Nr. 25 befindlichen Abdruck aufs allergenaueste und sorgfältigste mit dem aufbewahrten Concepte des Originalbriefes verglichen, und nicht die allergeringste Abweichung gefunden; dennoch ist es möglich, dass die nach Rom abgegangene Reinschrift des Briefes in den oben ausgezeichneten Phrasen von dem Concepte abweichend ausgefertigt worden, welche Möglichkeit nur dadurch denkbar wird, dass der Ausfertiger der Reinschrift (auch Schreiber Dieses) aus Achtung gegen Herrn Sievers, eine und die andere Phrase beim Reinschreiben anders gewendet, manches Geringfügigere auch wohl zufällig anders abgeschrieben haben könne, wie z. B. das Datum 10. Oct. statt 18. Oct. (vielleicht weil er den Brief etliche Tage verspätet expedirte) — und dass er, das Concept nach dem Datum der Ausfertigung gleichlautend zu berichtigen, nicht für wesentlich erachtet, oder aus Versehen unterlassen habe.)

Auf solche Weise können die bezeichneten kleinen Abweichungen entstanden sein, und da Herr Sievers versichert, dass sie wirklich existiren, und in einem späteren Briefe ferner bemerkt, dass auch in noch mehren anderen Briefen sich ähnliche kleine Abweichungen finden, so können und wollen wir ihm nicht allein auch vollkommen glauben, dass sie existiren, sondern auch wünschen, dass dem wirklich so sein möge, indess wir uns jedenfalls freuen, die zwischen uns und einem so geistvollen Schriftsteller, wie Herrn Sievers, vorgefallene Irrung

beseitigt und unsere Redaction wieder in Stand gesetzt zu sehen, ihren Lesern fernere Beiträge seiner Feder liefern und seinerzeit noch weitere erbitten zu können. *)

Mainz im August 1828.

Die Grossherzogl. Hofmusikhandlung
B. Schotts Söhne.

Anerbieten.

Die Herren Musikverleger, welche Verkehr im Auslande haben, geben zu dem deutschen Texte der Klavierauszüge deutscher Opern gern eine italiänische Übersezzung. Der Unterzeichnete erbietet sich zu metrischen Übertragungen aus dem Deutschen ins Italiänische. Eine Probe seiner Arbeit findet sich in „J. N. Hummel's Mathilde von Guise. Leipzig bei Peters."

Weimar im August 1828.

A. F. Häser.

---

*) Zugleich bemerken wir gelegenheitlich auch, dass, unter dem in Nr. 28 abgedruckten Aufsatze: Schröpfköpfe von Sievers, statt Rom im Februar 1826, zu lesen ist 1825.

Digitized by Google

DEC 17 1929

Digitized by Google